

DR. HUGO VON KLEINMAYR

ZUR THEORIE DER TRAGODIE

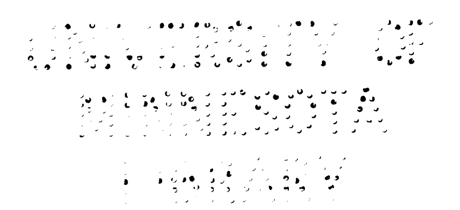




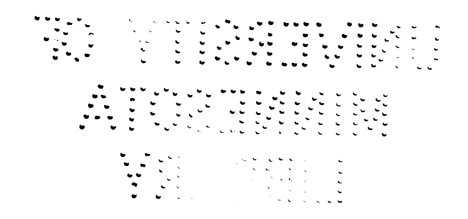
Zur
Theorie der Tragödie

Von

Dr. Hugo von Kleinmayr



Wien 1907
Verlagsbuchhandlung Carl Konegen (Ernst Stülpnagel)



Gesellschafts-Buchdruckerei Brüder Hollinek, Wien III.

Vorwort.

Nicht das Bedürfnis, zu ästhetisieren und damit den Wert historischer Forschung zu verleugnen, hat die vorliegende Arbeit veranlaßt. Sie soll vielmehr dazu dienen, die Begriffsverwirrung in der Beurteilung tragischer Kunstwerke zu lösen und so der Historie Hilfe bieten, innerhalb des dichterischen Lebens Gruppierungen zu vollziehen, welche dem naiven Leser zugute kommen. Ist man einmal der Trennung von „Tragisch“ und „Dramatisch“ sicher und auch ihrer Gründe, so wird sich das Verständnis der Dichtung um so leichter einstellen. Der Zweck dieser Arbeit ist also nicht einseitige Bewertung der künstlerischen Produkte, sondern sie ist im literargeschichtlichen Sinne gedacht: zu konstatieren. Dies sollte auch die Aufgabe der Kritik überhaupt sein, einerseits, weil dem Ver-

hältnisse von Dichter und Kritiker der persönliche Einschlag genommen, anderseits dem Dichter der Weg zu seinem eigenen Werke geebnet wurde. Denn sollten wir nicht den einen wahrhaften Dichter nennen, welcher sein Werk selbst nicht völlig versteht? Wenn Aug. Wilh. Schlegel kritisches Lob als schwieriger erkannt hat als Tadel, aber beide Möglichkeiten der Beurteilung zugestanden hat, so soll objektive Klarheit die Grundlage bilden, welche nicht zum mindesten durch Feststellung und Summierung von Tatsachen erreicht wird. Wenn in dieser Arbeit Fremdwörter gebraucht wurden, so wurden sie deshalb gewählt, weil eine feststehende Terminologie zum Verständnisse und dem Gedächtnisse hilft, ferner auch, weil erfahrungsgemäß manches Fremdwort zehn deutsche zu ersetzen vermag. Sie sind auch nicht aus der Psychologie oder Logik überkommen, sondern haben hier eine bestimmte Bedeutung. Zum Schlusse wird noch eingestanden, daß der Ausdruck manchmal gepreßt ist; aber der Verfasser wollte nicht weitläufig erscheinen, seine eigenen Gedanken nicht zu Tode reden.

Hauptmanns »Pippa«.

Ein Märchen im eigentlichen Sinne des Wortes gibt es nicht, wir müßten denn all das unsere, Äußeres und Inneres, ablegen können wie ein Kleid. So ist das Märchen niemals ganz losgelöst von uns. Im Sinne des Verstandes ist jede Dichtung ein Märchen, im poetischen eine hinsichtlich der Kausalität im Einzelnen und Gegenständlichen freie Handlung, der gleichwohl eine Relation zum menschlich Natürlichen anhängen muß, eine Wunderblume, die irgendwo am Stiele zittert, zu der aber doch ein Pfad führt. — Das Besondere an der Dichtung Hauptmanns ist nicht im technisch vortrefflich geführten ersten Akt, nicht im alten Glasbläser-Bären Huhn, der mit Pippa so gern tanzt, um sie zu haschen, nicht im Lebemann Direktor, der um die Kleine buhlt und nicht allzuschwer entsagt, nicht im Resignationsmenschen Wann, der beileibe nicht mystisch

ist, wenn auch der Dichter es behauptet, nicht im naiven Hellriegel, welcher nicht weiß, was mit der schönen Pippa anfangen, nicht in Pippa selbst — das Bedeutende liegt darin, daß keiner mit Pippa in dieser Welt treiben kann, in dieser pessimistischen Idee. Aus ihr aber ist das Werk entsprungen, mag auch der Dichter selbst es nicht bewußt denken; denn aus ihr erklärt sich die leichte Art, mit welcher sich der Direktor, der Lebemann, von Pippa löst, der Tod Pippas, die unter den rauhen Händen des Tölpels, des alten Huhn, sterbend zusammenbricht wie ein feiner Glaskelch, aus ihr die hilflose Resignation des weisen Wann, aus ihr endlich die Erblindung Michel Hellriegels.

Pippa ist Schönheit und nur Schönheit. Wer würde da einen moralischen Effekt erwarten? Man sieht nur Schmetterlinge um das Licht flattern, vorbei, sich daran versengen, es entsagend betrachten, es in sich einsaugen. Und weil der Leichtsinn die Flamme haschen will, die Roheit nach ihr tastet, der kindlich-schöne Glaube um sie wirbt und die Resignation sie diesem bewahren möchte, kämpfen der Direktor,

der alte Huhn, der junge Michel und der kluge Wann. Aus einem Weltbilde fließt die Handlung in unsere Augen, aus einer Idee und jene fünf Personen sind uns nur Beispiele. Und wie sie kommen, gehen und sterben, ist kein Märchen, nur was um sie ist, hat der Dichter märchenhaft geschenkt.

Der erste Akt ist ganz in der realistischen Manier Hauptmanns abgefaßt. Er spielt in einer Bergschenke Schlesiens; ein praktikables Lokal, weil man in ihm alle Personen zusammenkriegen kann. Man trinkt und spielt an einem Tische und der Italiener Tagliazoni ist hier die Hauptperson; der Direktor schimpft über die Öde und bewegt Tagliazoni durch einen Hundertlireschein, sein Töchterlein Pippa zu rufen. Den alten Huhn treibt es an diesen Ort, wo er einst seine Glasmacherkunst geübt hat, Michel Hellriegel, der Handwerksbursche, wird hierher verweht.

An äußeren Ereignissen, denen man zuvörderst gar keine innere Bedeutung zu unterlegen braucht, ist der Akt überreich. Huhn sucht Pippa im Tanze zu haschen, aber diese tanzt

für Michel. Bevor noch der Bär sie erwischt, bricht Streit am Spieltische aus, Tagliazoni wird des Betruges beschuldigt und angegriffen. Er rettet sich mit einem Dolche zur Tür, wird verfolgt und im Walde niedergehauen. Hellriegl taumelt hinaus, Huhn raubt Pippa auf seinen Armen. Nichts ist verraten, nichts ist hier klar und doch sind wir in leiser Bewegung; denn abgesehen von der Handlung um Tagliazoni, welche das zarte Werden des Kommenden leichthin verdeckt, strebt alles nach einem Ziele, ringt alles nach Pippa. Der zweite Akt ist weise schlicht. Huhn hat kaum das Mädchen in seine Bergklause gebracht und gelabt, als Michel sich anmeldet. Und hier ist vielleicht nichts märchenhaft, als daß Huhn mit einem Knüttel hinausstürzt, um den Eindringling zu erschlagen und ihm lang genug Gelegenheit läßt, in die Hütte zu treten und mit Pippa zu plaudern. In diesem Gespräche zeigt sich Pippa kaum; warum auch sollte sie? Schönheit körperlich zu zeigen, wäre banal. Pippa löst sich leicht von ihrem toten Vater, Angst vor Huhn durchzuckt sie, in Liebe zu Michel fühlt sie

kindlich. Sie spricht wenig und ihre Gefühle scheinen wie leichte Blumen; sie ist für uns kaum sichtbar. Um so deutlicher ist aber Michel, Wanns „köstliches Gotteskind". Denn köstlich ist der Junge, wollte man ihn definieren, einer, der die Märchen nicht vergißt und deshalb neue erzählen kann. Ach, die Menschen sind wahrhaftig kostbar. Einer, der mit allem sprechen kann, mit einem finstern Zimmer, mit seiner Mutter, wenn sie auch weiß Gott wo ist, mit seiner Okarina, mit sich selber, einer, mit dem die eigenen Gedanken lustig spielen, den seine Phantasie ganz der Wirklichkeit entzogen hat. Bevor er in die Hütte tritt, spricht er schon mit den Inwohnern; und da er niemand findet, unterhält er sich mit der Wirtschaft. Märchen erinnern ihn an verwunschene Prinzessinnen, gleich denkt er mit seiner Okarina eine zu locken. Und siehe — Pippa tanzt ihm entgegen. Die Vereinigung der beiden war so schwer, wie selbstverständlich und schön hat sie der Dichter vollzogen. Aber Michel weiß, daß ihn die Phantasie „einschnürt". Er glaubt nicht an die Wirklichkeit der Erscheinung: „Das Herz pumpert

im Halse und die Phantasie hat vorn einen blonden Knoten gemacht." Bis Pippa ihn dumm heißt und küßt; aber „dumm machen läßt sich der Michel nicht" und er küßt sie wieder und behorcht ihr Herz. Und jetzt geht es ans neue Leben. Und wie das wird aussehen, springt uns lustig um die Ohren. Mit einem Zahnstocher — der ist ein verzaubertes Schwert — sticht man Riesen und Drachen tot; in einem Fläschchen besitzt der gute Michel ein kräftiges Elixier — „wider Riesen und Zauberer unentbehrlich"; und ein Zwirnsknäuel hüpft vor einem her, hält man das Ende, wird man ins gelobte Land geführt; von einem „Tischlein decke dich" gar nicht zu reden.

Dachte der alte Huhn Pippa in seiner armseligen rohen Hütte festzuhalten, wo wird Michel die Blume pflanzen, der so viel weiß, was außerhalb aller Wirklichkeit schwebt? Und wenn Hellriegel die kleine Pippa in den aufströmenden Morgen trägt — der Philosoph wird fragen: Wie läßt sich die Idee der Schönheit verwirklichen? Der Dichter: In welchen Garten wird sie zur Blüte gepflanzt werden

können? Der „Jumalai“-Ruf des alten Huhn, den Hellriegel mit „Freude für alle“ übersetzt, klingt noch in den Abgang der beiden hinein; wollte Michel etwa auf der Erde die schöne Pippa blühen lassen wie Huhn? Es ist, als ob die Erde riefe gegen den Himmel und der Himmel seine Sonnenaufgangsflut gegen die Erde strömte.

Montes chrysocreos fecerunt nos dominos! In diesen Bergen wohnt wahrhaftig ein Herr; nicht absolut weise, keine didaktische Person, mit etwas hypnotischem Zauber, um dem Dichter ein bißchen Märchen zu spielen, sonst aber ohne ästhetischen Fehl. Er nimmt an allem zurückhaltenden Anteil, im feindlichen Sinne wirkt er gegen Huhn. Edle Resignation überwindet rohe Begehrlichkeit, solange Schönheit sich über der gemeinen Wirklichkeit hält. So vermag Wann die schöne Pippa solange zu schützen, als sie der Erde nicht verfallen ist, so vermag er Huhn, der sich in die Hütte schleicht, um den ausgeflogenen Vogel einzufangen, niederzubrechen. Zuerst räumt noch der burschikose, aber scharmante Direktor den Platz.

Er kommt zuerst zu Wann, um Pippas Aufenthalt zu erfahren. Doch der hat ihn schon mit den Skis über das Gebirge sausen sehen wie einen Hirschen im November, wie einen Sperber auf der Jagd. Pippa oder Heilung von der Liebe zu ihr, und wenn's eine „Pferdekur“ wird, verlangt der Direktor. Wann verspricht die Heilung lachend, klatscht dreimal mit ein bißchen Hokuspokus in die Hände — Pippa stürzt herein und heischt Rettung des halberfrornen Michel. Wenn Wann nur märchenhaft wird, um dem Dichter zum Auftreten der Personen zu verhelfen, so brauchen wir noch keine Angst vor Unverständlichkeit zu haben. Michel wird bewußtlos gebracht und der Direktor, so neu es ihm ist, „Edelmut in der höchsten Potenz zu exekutieren“, nimmt entsagend Abschied und fährt mit einem „Juhu“ über den Schnee. Der Direktor ist fort, Huhn ist zwar da — er hat sich in der Hütte Wanns versteckt — aber er stört nicht die Gesellschaft der drei, um welche die Idee ihre magischen Schlingen zieht. An einem Seil hat Wann den halberfrornen Michel in sein Heim geführt; dies ist ganz natürlich. Draußen tobt der rasende

Schneesturm und führt tötendes Eis mit sich. Bei solchem Wetter kann man sich fünf Schritte vom Hause verirrt haben. Aber Michel meint, sein Knäuel sei vor ihm hergehüpft und habe ihn und Pippa zum schützenden Dache geleitet „mit unwiderstehlicher Kraft“. Zum erstenmal denkt Michel seine Schönheit festzupflanzen, zum erstenmal kommt er von der Wanderschaft zu Ruhe. Wann, der edel Entsagende, Michel, der rein und froh über der Erde zu schweben scheint, sie können sich verbinden, mag das Seil und der Knäuelfaden das Band sein; wo sie sich knüpfen, dort reift die Handlung der Idee. Wann und Pippa fragen, ob die Türen wohl fest verschlossen sind; Huhn, der sich versteckt hält, ist in ihrer Ahnung.

Noch scheinen die Geschehnisse über der Erde abrollen zu wollen, nur tägliche Bedürfnisse sind hier gemein-menschlich und deshalb in einem reizenden Gegensatze zu aller Phantastik Hellriegels: Michel, der „lange Lümmel“, ißt einmal tüchtig auf Einladung Wanns, so sehr er auch himmelblau gesättigt ist. Doch kaum hat er der Wirklichkeit diesen

Tribut gebracht, führt ihn Wann selbst auf eine phantastische Luftreise. Und wenn Pippa den Rand eines venezianischen Kelchglases berühren und nachsprechen muß: „Fahre hin, kleines Gondelschiffchen"; wenn Michels Flug über hyazinthne Meere geht; wenn sein Nachen zwischen Venedigs Marmorgärten rauscht; wenn er auf dem Klopfer eines Palastes liest: Montes chrysocreos fecerunt nos dominos und Huhn ihn nicht eintreten läßt, so mutet uns das erstere an wie ein bedeutsames Spiel Wanns und Michels Reiseerlebnisse dünken uns nicht anders als seine sprunghaft schweifenden Gedanken, die er uns bisher zum besten gegeben hat. In diesem Vorgange ist nichts Märchenhaftes und wer es nicht glaubt, der halte sich an den Dichter, dessen szenische Anmerkung lautet: Michel verfällt in einen hypnotischen Schlaf. Im Palast, zu dem Huhn ihm den Zutritt gewährt hat, guckte Pippa zum Fenster heraus.

Das Ziel, dem alle nachstreben, ist ein Begriff und um Pippa vom Scheine einer Allegorie zu retten, wohnt sie in einem venezianischen Palast, wie in Wirklichkeit, wie im Leben.

Wer sie aber gewinnen will, muß über Huhn hinweg, den roh tappenden Rüpel. Und diese kurze Traumfahrt, von der Michel mit Angstbeklemmungen zurückkehrt und aufwacht, ist wie das Bild eines allgemeinen Weltgeschehnisses, des Sieges der Roheit im greifbaren Besitze des Schönen über die Reinheit, des aussichtslosen Kampfes, den eine sonnenklare, durchsichtige Seele um es führt, zugleich auch ein Ausblick auf das Kommende.

Wanns Monolog gegen Ende des dritten Akts klärt auf: seiner Entsagungsweisheit Eiswall haben die neuen Gäste durchbrochen. Seine Schiffsmodelle — sie können nichts anderes sein als jene Strebungen zur Schönheit, die er schon erproben wollte — macht Pippa schaukeln.

Mit edler Kraft drängt er noch einmal die „Feuersbrunst der Gier und wilden Lüste“ zurück, um nicht wie Saturn seine eigenen Kinder schlucken zu müssen. Denn wie Michel und Pippa sich verbunden haben, so war das Werben und Gewinnen der Schönheit in seinem Geiste vorgeprägt, im Zerreißen dieser reinen Glieder zerstückte er wohl seine eigenen Gefühle. Den

Kindern will Wann „bewahren, was flüchtig ist“, obwohl der Besitz des Schönen niemals wirklich dauert. „Als Bilder schwebet mir vorbei, solang noch Bild, nicht Wesen meine Seele ist, nicht klares, unsichtbares Element allein.“ Mit diesen Worten ist es deutlich gesagt, daß der Schönheit keine Realität zukommt. Unklares Bild ist jedes Menschen Seele, das Bild der psychischen Kräfte, Bild also auch der aus ihnen geborene Schönheitsbegriff. Und wenn die Seele klares, unsichtbares Element allein ist, wird sie selbst zur Schönheit im Reiche der befreienden Todesnacht — vielleicht, des Dichters Mund schweigt darüber. Wessen Seele nicht zum Bilde ward, wer diese „Bildung“ nicht durchlebte, er kann kämpfen um das Schöne, er kann es erwerben mit zerstörender Kraft, gewinnen zum Tode. Am Schlusse des Akts freilich unterliegt Huhn noch dem übermächtigen Wann, aber nicht völlig. — Phantastisch leitet der Dichter den letzten Akt ein. Dem todkranken Huhn soll Schnee auf das Herz gelegt werden. Michel kommt bleich in die Hütte zurück: er hat fischmaulschnappende Weibsvisagen gesehen,

deren Hals von langen geifernden Würmern umknotet ist. Wenn er auch seinen Humor nicht verloren hat, er wagt sich dennoch kein zweitesmal hinaus zu rufen, daß „er“ kommt. Und so geht Wann aus der Hütte, „ihn“ zu holen: den Tod. Wieder drängt sicht mächtig die Idee vor und sendet ihre Strahlen aus! Nach Wanns Abgang beginnt das rohe Verlangen zu herrschen: Huhn. Allmählich kündigt sich seine Gewalt an. Mit seinem Ächzen und Stöhnen zieht er zuerst Pippa in seine Sphäre. Sie legt ihm die Hand aufs Herz, sinnlich-barmherzig nähert sie sich dem gequälten Kolosse und staunt, daß „der alte Huhn unter seinen Lumpen so weiß wie ein Mädchen ist!“ Und Huhn erzählt von den Mädchen, die zum Glasofen kamen, weil sie „a Brinkla Licht uf die Zunge han“ wollten. Das Feuer war zu Asche gefallen, da stieg noch ein kleines Fünkchen auf und mit diesem will Huhn jetzt tanzen. Das Fünkchen von damals ist ihm nun Pippa und Genuß nur ist sein Begehren. Und seine wundersame Schaffenskraft, mit welcher er die schönsten Sachen in Glas geblasen hat, scheint ihm eins

zu sein mit dem Drängen nach Liebe: denn Pippa ist aus einem Glasofen entsprungen. Venus genetrix ist dieses zerlumpten Kerls Göttin.

Michel freilich versteht das wirre Gerede des Alten nicht, doch Pippa schwankt zwischen Angst um sich selbst und Mitleid mit Huhn; und bald scheint sie sich selbst ein schwebender Funke zu sein, schon fühlt sie das Joch der Wirklichkeit, ihre Freiheit sinkt zur Ungewißheit: „... ich will nicht tanzen! Michel, tanze mit mir!“ Dem Reinen aber entgleitet das Schöne, weil er zu klar ist, es zur Erde herabzureißen, in seinem kindlichen Glauben hilft er sich selber zum Verlust: Michel spielt mit seiner Okarina Pippa und Huhn zum Tanz und bevor noch Wann dazwischenzutreten vermag, zerbricht dieser das venezianische Kelchglas — die reine Schönheit, unter italischem Himmel geboren, die für alle in Pippa greifbar geworden war: das Mädchen sinkt tot in Wanns Arme. Wann, der Entsagende, hält die Tote, er hielt die Lebendige nicht, Huhn, der Besitz Heischende, gewann die Reine nicht, er konnte sie nur zerbrechen.

Wann hat den Tod gerufen: „Und nun scheint's, daß er mich mißverstanden hat.“ Eine müde Ironie, so einfach und deshalb so traurig. Aber Michel weiß davon nichts, er ist nur froh, daß der alte Huhn auf „Nummer sicher“ ist; ihm dämmert kaum ein Ahnen, er sieht nur auf Pippas Schultern zwei Lichter, „rechts und links je eines“. Allein sein Blick schweift über die Totenkerzen gleich hinweg und er will freudig mit ihr fort in den Frühlingsabgrund hinein. Erblindend sieht er blühende Länder und flimmernde Meere, den Wasserpalast, zu dem Wann ihn durch die Traumfahrt einst geführt, er fordert den Goldschlüssel dazu. Und mit Pippa, mit deren Schatten Wann ihn vermählt, denkt er den Palast zu finden, sie trägt ihm die Fackel voran und mit großen Tränen auf den Wangen meint er: „... dort werde ich Wasser zu Kugeln ballen“.

Immer siegreicher bricht die Idee des Dichters durch. Michel will das Blindenlied singen, das Lied von den blinden Leuten, welche die große goldene Treppe nicht sehen; zum erstenmal durchzuckt uns der Gedanke an Huhn. Und von

sich selber wird Michel singen: das Lied von den Tauben, die den Strom des Weltalls nicht fließen hören. Michel, die Taube, wird reiner als Wann, steigt höher als der auf den Bergen hausende Alte. Der Entsagung gegenüber wächst das lautere Begehren zum inneren Besitz. Nicht leiblich schwebt Pippa mehr, dies darf sie vermöge ihrer eigenen Bedeutung, ihres eigenen Gesetzes, das ihr Existenz gibt, nur vor Huhn. Hören wir am Schlusse dieselben Worte, welche wir schon vernahmen, es sind nicht dieselben. Den Tanz, den Pippa mit Huhn geflogen war, hat der „brave“ Michel nie erfaßt. Pippa schon sank an Huhn: „Ja, Michel, wenn du gerettet bist, so war es auf andere Weise schwerlich wohl durchzusetzen.“ So gewinnen die Schlußworte: „Und Pippa tanzt“ die Kraft des Bildes und scheinen wachsend aufzuflammen zur Schrift der Idee: Das innere Auge nur bewahret die Schönheit.

So wenig märchenhaft der Grund dieser Dichtung ist, blühen die Blumen, die aus ihm wachsen, gleichwohl sonderbar und lieb. Sonderbar insofern, als jede für sich emporzustreben

scheint, jede ihren Kelch nur zu Pippa neigt. Diese Freiheit der Gestalten hat schöne Folgen gehabt; vor allem, daß wir die Personen objektiv anzuschauen vermögen, weil wir von der Logik einer streng dramatischen Handlung nicht geschnürt werden. Eine jede dieser Figuren ist uns Mensch für sich, eine jede tritt uns nur in einer Beziehung entgegen: in der zu Pippa.

So werden wir mit leiser Hand immer an die Idee der Dichtung gemahnt. Es ist klar, daß in diesem Werke, in welchem die Personen miteinander kein Interesse verknüpft, der Zusammenhang der Szenen kein streng logischer sein muß, ja darf, daß jene Einfachheit der Verknüpfung, weil sie Pippa allein aufrecht erhält, den Inhalt und die Führung der Dialoge wesentlich beeinflußt, indem sie die jeweilig auftretende Person mit Pippa isoliert und sie von anderen Zusammenhängen als mit der Hauptgestalt befreit. Freilich werden die Gespräche dadurch rätselhaft; die Personen, die um Pippa gruppiert sind, fühlen sich nur zu ihr gezogen, stehen voneinander ab. Jede von ihnen verfolgt ihr Interesse, so daß, wenn ihrer zwei oder gar mehrere auf der

Bühne stehen, wir gezwungen sind, verschiedenen geistigen Bewegungsrichtungen zu folgen. Die einheitliche Auffassung der Vorgänge vonseiten unseres Gemütes ist so allerdings gestört, doch eben dieses Sprunghafte in unserer empfangenden Tätigkeit regt an, beschäftigt uns spielend, so daß wir den Ernst des Endes kaum voraussehen und so unerwarteter, aber für größere Wirkung um so tauglicher vom Dichter dem lyrischen Augenblicke zugeführt werden, in welchem die Idee unser subjektives Dasein unterjocht. Dieser wie ein Irrlicht uns leitenden Disposition der Figuren wird man märchenhafte Eigenschaften nicht absprechen können, man wird aber gleichwohl durch Teilung seiner Aufmerksamkeit, durch die allein dieser Dichtung gegenüber ein Verständnis gewonnen werden kann, einsehen müssen, daß nur die Mittel, mit denen der Dichter arbeitet, märchenhaften Charakters sind, die Grundlage der Dichtung jedoch eine ewig menschliche Idee, die Sehnsucht nach Schönheit, ihre Ausbreitung Formen dieser Idee, die Arten des Schönheitsverlangens, darstellen.

Reines Vergnügen bereitet einem diesesmal

die Sprache. Huhn ist Gott sei Dank der einzige, der schlesischen Dialekt käut, von einigen Waldarbeitern im ersten Akt abgesehen. Forsch und ordinär drückt sich der Direktor aus, Wann spricht oft in etwas umständlichen Perioden, wie es seinem zur Reflexion geneigten Charakter entspricht. Etwas von dieser Redeweise nimmt auch Michel an, der ja so gern über kaum Erlebtes nachdenkt. Was am alten Wann zurückhaltende Überlegung aus Erfahrung ist, erscheint an Michel als jugendliche Scheu, gleich alles sicher zu wissen und einzuschachteln.

Das Neuerworbene muß nicht ein einziges, es kann auch eine Vielheit sein; springt der Gedanke, so wächst vor uns die Gestalt. Und Michel ist wahrlich nicht arm: aus der Handwerkersprache, der des wandernden Gesellen, aus dem Mutterhause, aus dem Kindermärchen flicht er Worte zum bunten Kranz; wie gern hört man diesem Blumenbinden zu! Pippa ist mehr aus den anderen zu erkennen als aus sich selbst, ohne einheitlichen Stil. Neben italienischen Brocken leuchten rührende deutsche Mädchenworte. Das tut auch nichts. Die Schön-

heit war nie national, sie ist nur vielleicht aus Italien.

Es ist keine Frage, daß eine Komödie anders kritisch behandelt werden muß als eine Tragödie. Die Unterschiede der Beobachtungen gehen auf Unterschiede der Materien zurück. Die Tragödie besitzt eine besondere Eigenschaft: ihre Idee ist mit der Handlung organisch verknüpft, mag dem Dichter sich die eine oder die andere zuerst eingestellt, die Handlung sich zur Idee gefunden oder diese aus jener sich entwickelt haben.

Die Grundlage, auf welcher sich Dichter und Publikum finden können, ist einzig die dramatische Wirklichkeit, der Inbegriff aller auf der Bühne dargestellten Situationen, durch welche der Dichter interessiert, weil sie Verwirklichungen unterworfen werden können. Mit Ereignissen, die unseren Vorstellungen ganz fremd wären, vermöchte niemand der Menschheit ein Werk von Einfluß, und sei es dem geringsten, zu geben. Erhält die Idee eine Wirkung auf die dramatischen Vorgänge, also eine reale Wirksamkeit im positiven Sinne, so

sprechen wir stets von einem Schauspiele; erhält sie diese im negativen, so wird das Werk tragisch. In diesem Falle besitzt die Idee Wirksamkeit, sie hat aber keine Wirklichkeit gefaßt, ohne daß sie deshalb auf die Realität im Drama nicht wirken könnte. Sie wirkt und die Leute sagen: Das Stück geht schlecht aus. Andere setzen hinzu: Die Idee hat dennoch gesiegt.

Diese Trennung von Idee und Handlung ist nur scheinbar; denn wer könnte sagen, daß die Handlung schlecht ausgehe, wenn er stillschweigend nicht einen Maßstab anlegte: den der Idee? Wer könnte umgekehrt behaupten, daß die Idee gesiegt habe, wenn er nicht daran dächte, daß die Handlung der Idee nicht nachgekommen ist? Verknüpfung von Idee und Handlung liegt jenen Urteilen zugrunde. Sind am Schlusse Idee und Handlung entzweit, so muß ein Kampf stattgefunden haben, dessen Darstellung die Aufgabe des Dramas ist, nicht der Tragödie; diese hat ihn nur abzuschließen.

Tragisch ist der Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, von Unendlichem und Endlichem, von Ideal und Person. Idee ist hier nicht als

Vernunftbegriff schlechtweg zu verstehen, welcher ohne Gegensatz zu einer auf das Reale gerichteten Denkweise mit „Idee“ gar nicht zu bezeichnen wäre. Tragisch nennen wir nur solche Ideen, welche eine zeitlich unbegrenzte, um ein Schlagwort zu geben, perpetuale Bedeutsamkeit für die Menschheit aufweisen können, zum Unterschiede von anderen „reine“ Vernunftbegriffe genannt.

Diese sind weder persönlich bedeutend für eine unbegrenzte Zeit noch allgemein für eine bestimmte Zeit, sondern allgemein wirkend und temporär unbegrenzt, sie müssen jeden Augenblick in den Kontrast zur Wirklichkeit überhaupt treten können. Aus dem Grade der Möglichkeit einer Idee, in die Erfahrung treten zu können, kann ihr tragischer Wert geschlossen werden. Eine soziale Idee ist das Erzeugnis eines Kulturabschnittes, sie wird ihre Fähigkeit, mit der Wirklichkeit zu kämpfen, bald eingebüßt haben. Sie ist eine persönliche Idee, das Werk eines Kollektivindividuums, also schneller Entwicklung unterworfen. Und man kann mit Fug behaupten, daß es nur Gesellschaftsschau-

spiele, keine Gesellschaftstragödien gebe. Jener unterzustellen ist die ethische Idee, deren Entstehung von der Entwicklung der Gesellschaft abhängt. Was gut oder böse, wird durch den Verstand bestimmt und unterliegt daher willkürlichen Veränderungen. Die religiöse Idee kann tragisch wirksam werden, wenn sie auf ihre allgemeinste Form zurückgeführt wird; sobald sie eine besondere annimmt, wird sie sozial und verliert ihren tragischen Wert. Der Staat ist die erste und einzige Bedingung tragischer Kunst; am wenigsten wird an deren Bildung der politische Staat beteiligt sein, weil seine Ideen meist sozial gestaltet sind, vielmehr der Staat schlechthin, sei er ästhetischer logischer oder Naturstaat, weil er die Form einer gesetzmäßigen Kultur ist. Freilich sind Ideen von Staatsextremen auszuschließen, weil diese vorübergehend sind; trotz dieser Einengung aber läßt sich aus der behaupteten historischen Grundlage ableiten, daß im Staate als der Bedingung von Lebensfähigkeit tragischer Ideen nicht nur die Idee einer normalen Staatskultur (der einfachsten politischen Form)

als tragisch wirksame möglich ist, sondern die einer Normalkultur überhaupt; ihr muß nur die Eigenschaft anhängen, für das Verhältnis von persönlicher Betätigung und praktischer Realität eine dauernd gültige Norm geben zu können. Nicht die örtliche Ausdehnsamkeit einer Idee, also nicht ihre allgemein-menschliche Bedeutsamkeit im Sinne einer quantitativen Allgemeinheit, sondern ihre temporäre Möglichkeit, zu wirken, ist der Wertmesser für ihre Tragik.

Die Prinzipien jedes tragischen Kampfes sind eine Person und eine auf diese bezogene Wirklichkeit. Die Beziehung kann nur hergestellt werden durch eine Bewegung, welche entweder von der Person oder der Wirklichkeit ausgehen kann. Man hat oft behauptet, daß leidende Menschen nicht tragisch erscheinen könnten, dabei aber übersehen, daß es absolut leidende Menschen nicht gibt. Mit dem Begriffe Mensch ist bereits psychische Tätigkeit gegeben, welche zum Teil — sie braucht es nicht ganz zu sein — bejahend sein muß. Es kann also eine Tragik nicht geleugnet werden, wenn auch die Anregung zur Berührung von Wesen und Wirk-

lichkeit von dieser ausgeht. Wenn die Person sich passiv in äußerer Handlung verhält, so wird nur ein Mangel dramatischer Bewegung auffallen und die Tragik wird eben nicht handgreiflich sein; sie wird aber um so lebhafter, je mehr ihr die Person entgegengearbeitet hat, zum Ausdrucke kommen. Alle Dichter, welche wahrhaft Dramatiker sind, wählen das Bejahen einer Person zum Ausgangspunkt der Bewegung, andere geben mit der Lebensfähigkeit ihrer Personen deren Möglichkeit, bejahend zu reagieren, zu; gleichviel, die Bejahung muß vorausgesetzt und da Tragik aus Gegensätzen erwächst, muß der Bejahung Verneinung gegenübergestellt werden. Nicht das Leiden einer Person verneint also die Tragik, wohl aber die Art des Gegenstandes, mit welchem sie in Berührung getreten ist und dieser ist, soweit unsere Beobachtung vorläufig reicht, die Wirklichkeit, deren Gesetze uns bekannt sind. Deshalb aber stellen wir sogleich in Hinsicht des Kampfes der Person nach Analogie unseres eigenen möglichen Verhaltens gegenüber der Realität eine Wahrscheinlichkeitsrechnung an, die, wenn

sich der Kampf in den gegebenen Grenzen hält, die vermutete Lösung finden wird. Die Rolle, mag sie tätig oder leidend sein — und nur der bewußten Realität gegenüber kann sie es sein — wird den Streit bis zum Untergange führen, der Zuschauer vermag nichts zu empfinden als Steigerung des Interesses während des Verlaufes der Handlung und zum Schlusse eine seelische Depression. Beispiele, welche solche Wirkungen hervorrufen, sind tragisch im Sinne des Lebens, werden sie auf der Bühne dargestellt, so sind sie nichts anderes als dramatisierte Tragik des Lebens.

Künstlerische Tragik ist von anderer Art. Vom tragischen Spiele entfernt sich jedermann mit einem Fremdkörper in der Seele; man genießt mehr als Mitleiden und seelische Depression, welche nur durch Begrenztheit der Realität, also im Begrenztwerden des Zuschauers zustande kommen kann.

Da die Wirklichkeit im ganzen mit zum Wesen des Menschen gehört, so muß künstlerische Tragik von etwas außer ihr Liegendem hervorgebracht werden, welches wir kurz Ob-

jektivität nennen, ihren Ausdruck die tragisch wirksame Idee. Sobald sie in der Dichtung zur Erscheinung kommt, ist die Realität ausgeschaltet. Eine höhere Macht hat sich in den Kampf gedrängt, welcher auf zweifache Weise geführt werden kann: entweder hat die Rolle die Objektivität zu überwinden oder sie streitet mit der Realität, ohne zu wissen, daß jene die leitende Erscheinung ist. In diesem Falle wird die höchste Tragik erreicht am Schlusse, wenn die Rolle zum Bewußtsein gelangen muß, daß aller Kampf vergeblich war, weil er gegen einen Gegner geführt wurde, mit dem zu kämpfen zu keinem erlösenden Resultat führen konnte.

Streitet aber die Rolle mit der Objektivität von vornherein, so wird die Durchführung des Kontrastes, weil die Person im Stücke ihr Ziel erkennt und ihre Intelligenzkräfte in den Kampf führt, logisch werden und die psychische Wirkung, da sie aus dieser logischen Durchführung hervorgeht, nicht als etwas Besonderes empfunden werden. Findet jedoch die Rolle *nach* ihrem Kampfe mit der Wirklichkeit die Objektivität

vor, welche durch ihre überzeugende, wie ein Lichtstrahl alles durchdringende Idee sie selbst mit der Realität in Nichts zerschlägt, so wird die psychische Wirkung am Schlusse für ihre Ursache eine plötzlich auftretende gewaltige Erscheinung erhalten haben, sie wird daher um so stärker, nach ihrer Verbindung mit der Wirkung aus dem Kampfe zwischen Rolle und Realität wird das Maximum der Tragik erreicht sein. Diese beiden Kräfte standen im Gegensatz, welcher die dramatische Bewegung veranlaßte, Rolle und Objektivität stehen im tragischen Augenblicke einander gegenüber, welcher dann ins größte Maß schreitet, wenn der Gegensatz jener Gegensätze bewußt wird.

Es ist also jene oft an den Dichter gestellte Forderung, sogleich mit der objektiven Idee hervorzutreten, entschieden abzulehnen und nur jene anzuerkennen, welche von ihm im Verlaufe der Handlung einen approximativen Hinweis auf sie verlangt, welcher aus der Natur der Sache notwendig ist, weil die Verbindung der Handlung mit der Idee am Schlusse irgendwelche Zusammenhänge voraussetzt, wenn nicht das

Werk der einfachsten Einheit entbehren, also unsinnig erscheinen soll. Daraus ergibt sich ein bemerkenswerter Schluß: Es ist wohl Dramatik ohne Tragik möglich, niemals aber Tragik im höchsten Sinne ohne Dramatik.

Um die Art tragischer Wirkung im Zuschauer darzulegen, ist notwendig, das Wesen der Objektivität zu erläutern. Sie ist das ursprüngliche Element der tragischen Wirkung, welche ohne sie nicht möglich wäre, das Reich des Dichters, seine Vernunft; die Fähigkeit, in sie einzudringen, ist die dichterische Potenz im allgemeinen. Weil sie nicht etwas Alltägliches ist, verehrt die Menge den Künstler. Aber auch die Tragik des Lebens, vielmehr deren Ursache empfindet jeder als etwas außerhalb seines Willens und seiner Vorstellungssphäre Gesetztes, als eine Kausalität extra nos. Zur Naturkraft, welche im Leben tragisch einsetzt, ist die dichterische Potenz ein Analogon. Ohne diese wird man nur den Verlauf von der Realität entnommenen Ereignissen darstellen können, der kunstmäßig stilisiert werden kann. Und so ist der dramatische Realismus nur Stil,

keine Kunst, sondern Kunstfertigkeit. Allein die Potenz des Dichters, die facultas penetrandi, vermag für sich noch nicht künstlerisch zu produzieren. Zwischen der Potenz im allgemeinen und der realistischen Fertigkeit liegt ein Glied der Konzeption, ohne welches das Kunstwerk niemals zur Erscheinung wird kommen können. Jenes ist die Fähigkeit der Relationsbestimmung, die Fähigkeit, ein Verhältnis zwischen Objektivität und der Subjektivität der Rolle herzustellen. Jede Tragödie ist dargestellt ein Einzelfall. Eine ihm entsprechende, auf ihn beziehbare, ja aus ihm postulierte Vorstellung, deren die gemeine Vernunft nicht fähig ist, aus der Objektivität, diesem Komplex von möglichen Ideen, zu finden, ist die Aufgabe des Dichters. Diese Vorstellung, bezogen auf den Einzelfall, ist das Ideal, welches einer der der Objektivität entnommenen Idee adäquaten Vorstellung entspricht. Erkennen, welche Idee aus der Objektivität gewählt werden muß, daß sie einen vollen Gegensatz zur Subjektivität als deren Ideal repräsentiert, ist die Erfindungsgabe des Dichters. Künstlerische Potenz, diese

Erkenntnisfähigkeit und realistische Kunstfertigkeit sind die Grundlagen dichterischer Gestaltung.

Über die Notwendigkeit einer bestimmten Aufeinanderfolge dieser Bedingungen beim Schöpfungsprozesse zu sprechen, wäre Pedanterie, weil die Freiheit des Genies eingeschränkt würde. Ist aber die Sukzession durch das ganze Leben eines Dichters ein und dieselbe, so gewinnt doch dessen Physiognomie bestimmte Züge. Dichter, welche von der Realität ausgehen, von deren Element zu Element fortschreiten, in denen sich durch die sukzessive Aufnahme der Elemente Ideen einstellen, sind einfache Naturen, die in der Liebe zum Kleinen leben; ihre Werke zeigen Ausmalung des Einzelnen, kunstvolle Verschlingungen, man wird stets den Weg finden, den der Dichter gegangen und wird gemütlich befangen, als wandle man durch einen Garten. Die Objektivität aber, aus welcher der unversiegbare Born dichterischer Gestaltung fließt, liegt extra muros. Alle Realität ist begrenzt, sofern sie die Prinzipien der Vorstellungen eines abstrakten allgemeinen Ich

enthält, welches aus der Gesamtheit der Individuen abgezogen wird. Enger begrenzt ist die Realität als Vorstellungsreich eines einzelnen, bietet aber für diesen immer noch die Möglichkeit, erweitert zu werden, die Möglichkeit des Fortschreitens zu einer Weltanschauung, welche die Physiognomie eines Dichters, der von der Einzelheit ausging, abschließt.

Es gibt aber Dichter, die weder von der Realität noch von der Objektivität ihren Schritt nehmen, sondern für welche die bereits vollzogene Verbindung beider der Antrieb zur Schöpfung ist. Es tritt nicht ein Glied für sich in ihren Vorstellungskreis, sondern die feste Relation beider Glieder; ihre Idee ist nicht eine einer Realität überhaupt, sondern einer individuellen Realität adäquate Vorstellung, und nicht aus der Objektivität, dem Komplex von Vernunftideen, kristallisiert. Meist sind diese Dichter an einem schöpferischen Prozesse verloren, der sich innerhalb dieser Idee und allenfalls neugewonnener Individualrealitäten abspielt, wenn jene aus der zuerst eingetretenen Relation losgelöst wird. Die Kraft dieses Genies hängt

von der Beweglichkeit einer Idee, nicht von der der Objektivität, der Summe der Ideen, ab. Zur einen Idee, welche die Direktive für die Vernunft dieses Dichters durch das ganze Leben abgeben muß, werden neue Relationsbedingungen gefunden, neue Grundlagen, auf welche hin sie wieder und wieder zur Erscheinung gelangt. Es entstehen neue Verhältniszahlen, aber keine neuen Verhältnisse, Modifikationen, aber nicht Konzeptionen. Haben wir für die erste Spezies unzählig viele Beispiele, so steht für die zweite am größten Schiller ein, der zeitlebens an der dichterischen Verwertung des Gegensatzes von Geist und Sinnlichkeit gearbeitet hat.

Das Maximum des Genies wird sich erst in der Person zeigen, welche vollkommen Herr der Objektivität ist und das Vermögen der Ideen in höherem Sinne als im philosophischen besitzt, der dieses Vermögen als Vernunft schlechthin bezeichnet. Der Geist dieses Genies ist nicht von dieser Welt; daher alle Vorstellungen von der Gottähnlichkeit, von der Übermenschlichkeit des Dichters. Er ist eine komplizierte Gestalt, insofern er in einer Mehrheit von Ideen zu leben

hat, deren Begrenzung nicht ausgemacht werden kann. Seine geistige Existenz ist daher unbestimmt, unendlich und findet ihr Ende nur mit dem seiner leiblichen, mit dem Tode; andere Dichter sind tot, bevor sie sterben. Die Idee wird aus den Tiefen der Objektivität geholt, zugegeben, daß der Dichter dieses Weges sich oft nicht bewußt ist — er sucht sich zur Idee die Einzelheit, mit welcher verbunden sie personifiziert, als deren Ideal erscheint. Die Wahl der Realität, auf welche die Idee als Ideal angewendet werden soll, steht dem Dichter frei; ihn aber wird freilich die Idee locken, welche von besonderer dichterischer Eigenschaft ist; ihre dichterische Potenz wird unwillkürlich die Wahl beeinflussen, welche so vermögend sein kann, daß die Kausalität der Einzelheiten vernachlässigt wird zugunsten der ideellen Einheit. Dadurch werden die Eigenschaften der Realität betroffen, was dem Kunstwerke als einem außerhalb der Wirklichkeit stehenden Produkt keinen Abbruch tut, solange der Natürlichkeit einer möglichen Sukzession der Begebenheiten oder deren Beschaffenheit nicht widersprochen wird; ja aus der indi-

viduellen Auffassung der Qualitäten von seiten des Dichters auf Grund seiner Idee kann ein neues Sukzessionsgesetz gestattet, darf unter Umständen sogar beansprucht werden. In den Vollzug der Wahl fällt aber nicht nur die Art der Einzelheiten, sondern auch ihre Zahl. Um seine Idee ganz zum Ausdrucke zu bringen, um gleichsam die Totalität seiner Idee im Werke zu erreichen, wird eine bestimmte Anzahl von Einzelheiten notwendig sein, deren Bestimmung von der Idee abhängt, da nur sie das Maß ihrer Verwirklichung findet. Daß sie allein hier kompetent ist, beweist am besten der Umstand, daß Dichter, welche von der Realität ausgehen, das sichere Verhältnis von Idee und Handlung verwischen.

Sobald die Idee vermittels einer Person zur Erscheinung gebracht werden soll, wird ihre Ausstattung so reich sein müssen, daß in ihr jene Totalität erreicht wird. Es geht daraus klar die Souveränität dieses Dichters über seine Charaktere hervor, die ihn von dem unterschieden werden läßt, welcher an der Realität fortschreitend erst die Idee gewinnt. Durch die

Vielheit der Einzelheiten aber wird er ihm ähnlich scheinen in einem oder dem anderen Werke. Die sichere Unterscheidung macht erst die Gesamtphysiognomie der Dichter möglich, welche aus dem Überblicke ihrer Werke gezeichnet werden kann. Woraus leicht einzusehen ist, wie wenig es der Mühe lohne, eine Literaturgeschichte der Gegenwart zu schreiben.

Es soll nicht geleugnet werden, daß nicht leicht ein Dichter aus der Literaturgeschichte gefunden werden dürfte, welcher diesen Anforderungen entspricht. Es ist aber auch nicht der Zweck dieser Ausführungen, zu kleinlichen Qualifikationen zu verleiten, vielmehr, da es nur eine Literaturgeschichte der Vergangenheit und eine Theorie der Zukunft geben sollte, einerseits dichterische Perioden aus der Vergangenheit zu suchen und auf sie gewisse Anschauungen anzuwenden, anderseits Postulate für die Zukunft aufzustellen. Zugestanden, daß diese Postulate bis ins Extreme laufen, steht die Kunst hoch genug, daß von ihr Extreme verlangt werden können, welche ihren einzigen Zweck darstellen, weil er in ihr selbst liegt.

Haben wir uns bisher jeder Aussage über die Wirkung eines Kunstwerkes entschlagen, nur über seine Quelle, die jenseits aller Erfahrung liegt, also transzendental genannt werden könnte, gesprochen, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß jene Quelle ein Bett finden muß, um erkannt zu werden, daß diejenigen, welche nur das Vermögen der Objektivität besitzen, zwar Dichter sind, es aber nie zu einer Produktion bringen.

Die Idee muß die Erfahrung finden, mit der sie sich nicht verträgt, ihr Objekt, welches sie leugnet, durch welches sie aber erst zur Erscheinung kommt, erst Ideal wird, weil sie sich mit ihm in einem Widerspruche befindet. Im Begriffe des Ideals liegt schon ein Gegensatz zur Erfahrung, woraus der Kontrast als Form der Tragik leicht gefolgert werden kann; freilich ist nicht jeder Kontrast tragisch, wohl aber ist jeder dramatisch.

Dramatik ist die allgemeine Form des Lebens, des Kampfes einer Person mit der Realität. Jedes Individuum sucht von den einfachsten Lebensbedingungen weg eine Subjektivität, versucht

sich in eine dauernde Form abzugrenzen. Für das lebende, also sich entwickelnde Individuum ist keine neugefundene Form die letzte, es sucht diese zu überwinden, über sie als Basis fortzuschreiten, seinen ewigen Frühling zu durchleben. Aber jede dieser Formen erscheint dem Individuum als Objektivität, welche in Wahrheit nur die Idee zu bieten vermag. Diese Scheinformen der Objektivität bezeichnet man am besten mit Subjektivität der Individuen, weil sie aus ihrem persönlichen Streben hervorgegangen sind, dessen Grundlage die Wirklichkeit ist. Ohne diese kann die Subjektivität nicht bestehen, das strebende Individuum vermittelt die Verbindung. Die Realität allein wäre tot, beide begründen erst die Lebensfähigkeit einer Person. Ein einheitliches Individuum gibt es nicht, da die Wirklichkeit im Gegensatze zu einer neuen Form, diese wieder zu einer zweiten überwunden wird; die Glieder, Realität und Subjektivität, letztere wieder als Realität angeschaut, sind in den Kontrast zu einer neuen Subjektivität gebracht, sind gegensätzlich. Jedes Individuum ist gegensätzlich, folglich jedes auch dramatisch. Schon daraus

wäre zu ersehen, daß Drama und Tragödie nicht dasselbe sind. Das Drama hat seinen Grund im Individuum, die Tragik erscheint an ihm, ihre Quelle aber liegt außer ihm. Mit dem Gegensatze zwischen Realität und Subjektivität muß sich das Individuum entweder dauernd beschäftigen oder nach Überwindung der ersten Subjektivität sogleich eine neue produzieren und so fortgesetzt Kampf führen. In jedem Falle besteht der Kontrast, der die Lebensfähigkeit bedingt.

Wenn eine Dichtung jenen einzigen Kampf vorführte, käme sie niemals zu Ende, weil er dauernd ist, oder sie folgt dem Leben, welches den Streit mit dem Tode schließt. Wir sprechen dann von einem gewaltsamen Schluß oder sagen: die Dichtung hat keinen Schluß — womit wir ihren Zusammenhang mit dem Ende leugnen; und sollten sagen: ein Drama ad infinitum. Wird die Subjektivität überwunden und damit für das Individuum ein neuer Standpunkt gewonnen, so repräsentiert es sich auch in neuer Gestalt. Es ist zu einem vorläufigen Abschluß gekommen, eine Subjektivität ist durch eine zweite, welche das Individuum im Laufe des

Kampfes errungen hat, überwunden, es ist in einen Stillstand getreten, der im Leben eigentlich nie eintritt und deshalb künstlerisch ist. Das Individuum befindet sich mit der neuen Subjektivität im Einklange. Das Schauspiel, dessen Charakteristikon der „versöhnende Schluß" ist, enthält also einen natürlichen Lebensprozeß und schneidet künstlerisch mit einer Konsonanz zwischen einer ersten Subjektivität, welche im Bewußtsein des Individuums in die Realität übergeht, und einer zweiten, neugewonnenen ab. Allein diese ist ebenso begrenzt als die überwundene, denn sie geht aus der Tätigkeit des Individuums hervor; sie kann ebenso überwunden werden, ebenso in die Realität eingehen, einer neuen den Platz räumen. Darum enthält jedes Schauspiel hinsichtlich der Charaktere die Möglichkeit einer Fortsetzung; *jeder Schauspielcharakter ist noch einer Tragödie fähig*. Er vermag immer noch in eine Beziehung zu unserem Gefühlsvermögen treten. Unser Verstand ist befriedigt, weil Widerstände gebrochen sind, neue nicht angeschlagen werden. Unser Gefühlsvermögen aber ist in seiner Extensität frei.

Zu einer Theorie des Tragischen gehört die Erörterung, in welchem Zustande sich der Zuschauer oder Leser befinden muß, um den Beweis für die tragische Wirksamkeit des Werkes zu liefern. Die Rolle des Stückes sind wir selbst, weil wir sofort in sie eintreten, sobald der Vorhang aufgezogen wird. Wir bringen in die Kunst unsere Subjektivität mit, die Rolle eröffnet mit ihrer Subjektivität das Stück. Um den Konnex zwischen Rolle und Zuschauer herzustellen, wird der Dichter so wählen müssen, daß die Bedingungen der Verbindung für jeden Fall gegeben sind. Die Subjektivität der Rolle wird also Allgemein-Menschliches enthalten müssen oder der Dichter verzichtete von vornherein auf jede Wirkung. Das vielgenannte Allgemein-Menschliche ist also nur Mittel zum Zweck. — Die tragische Idee, welche am Schlusse als unbestrittener Machtfaktor herrscht, erscheint bereits zu Anfang; aber der Kontrast zwischen der Subjektivität der Rolle und der Objektivität wird nur angeschlagen. Würde er sofort ganz zum Ausbruche kommen, so wäre der Anfang zugleich das Ende. Und hinsichtlich

ihrer Beziehung zum Tragischen besteht das Wesen der Dramatik in der Retardation des Kontrastes. Es ist kein Zweifel, daß das Genie bei der Ausführung dieser Aufgabe am wenigsten genial ist. Es ist Kunstfertigkeit, was hier geleistet wird; denn die Aufleitung des Stoffes, die Steigerung, die Anwendung der Realität als Stütze derselben ist Verstandestätigkeit. Das Genie ist hier dramatisch, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß die Idee als krafttreibendes Element im Bewußtsein wirkt, ja gleichsam Lichtsplitter wirft und werfen muß, damit die Grundlage des Kontrastes im Bewußtsein des Zuschauers bleibt.

Dieser partitive Durchbruch der Idee ist die zeitweilige Eruption der Objektivität, in welcher das Genie lebt, er erscheint als zentraler Strahl eines Vulkans. Daneben läßt sich noch eine zweite Erscheinungsform der Objektivität beobachten, welche den besten Beweis dafür abgibt, daß der Dichter in seinem Reiche König ist: die in den Dialog eingestreuten Gedanken, die mit dem dramatischen Kontrast sachlich wenig oder gar nichts zu tun haben. Der Dichter

stellt sich augenblicklich über eine augenblickliche Situation, um sogleich wieder in seine thematische Bahn einzulenken. Diese Gedanken sind allgemein-ideelle Partikel der Objektivität. Sie und der partitive Durchbruch der Idee beruhen auf der Produktivität des Dichters, die Herstellung der Verbindung von Idee und Realität, welche die dramatische Introduktion zur Tragik genannt werden könnte, auf der Rezeptivität, ohne welche die Wirklichkeit als notwendige Teilgrundlage eines Kunstwerkes in den schöpferischen Vorgang gar nicht eintreten könnte. Der Dichter ist also rezeptiv und produktiv zugleich, Weib und Mann, die Einheit des Geschlechtes während des Schaffens.

Während der dramatischen Funktion des Dichters sind unsere Gemütskräfte im Gleichgewichte, da, solange sie andauert, der Kampf unentschieden ist. Dieser Indifferentismus wird aber sofort zunichte gemacht, sobald die Idee die Subjektivität der Rolle zu unterjochen beginnt und mit einem Schlage den Sieg davonträgt. Die partiellen Durchbrüche der Objektivität bereiten die Erscheinung der Idee nur

vor, sie lassen nur ein außerhalb der Rolle Seiendes ahnen, erst die intelligible Kraft der Idee, ihre kausative Potenz, so zu verstehen, daß sie die Subjektivität von Grund aus entwurzelt, vermag jene besondere Wirkung hervorzubringen. Für den Zuschauer bedeutet die Idee nichts anderes als eine neue Form einer Anschauung, sobald eine Anschauung aber geformt ist, wird sie zum Begriffe. Doch vorerst interessiert uns die höhere Potenz der Idee gegenüber der Indifferenz der Gemütskräfte während dramatischer Vorgänge. Indifferenz bedeutet nicht Ruhe, sondern Leben ohne Ziel. Das zweckmäßigste Glied der dramatischen Gegensätze erkennt der Verstand, das Gefühlsvermögen nimmt nur Anteil, aber nicht teil an den Vorgängen. Mit dem Ausbruche der Idee tritt die Stagnation der Gemütskräfte ein, in diesem Augenblick kann kein Spiel der Kräfte bestehen, weil nur eine Kraft wirkt, die der Idee; und es ist uns, als sei plötzlich ein Vorhang aufgezogen worden, als fände das Auge der Seele eine neue Gestalt, deren Wirkungsfähigkeit sie bisher nicht gekannt hat.

Dieser Vorgang kommt dem Befruchtungsprozesse am Weibe gleich. Der physische Schauer in das psychische Leben übertragen, gibt die Deutung des griechischen φοβος. Kein Schrecken vor der Katastrophe, keine Furcht, Ähnliches zu erfahren wie der Held; denn entweder müßte jeder Mensch die Bedingungen des Helden in sich tragen, was unmöglich ist, oder die Tragik ginge durch so viele unterschiedliche dramatische Miterlebnisse mit dem Helden hindurch, daß sie ihre Wirkung verlöre. Sobald aber die Kraft der Idee gefühlt wird, wird eine neue Welt geöffnet. Und das will mehr sagen, als es scheint. Denn nicht nur der Schauer vor der ideellen Potenz macht allein die Wirkung aus, sondern der mit ihrem Eintritt neugegebene Ausblick in die Objektivität überhaupt, das Bewußtsein, daß für jede Subjektivität eine Objektivität bestehe. Diese kommt allerdings ihrem Inhalte nach nicht zum Bewußtsein, wohl aber ihre Existenz, ihre Möglichkeit, in die Erscheinung zu treten, ihre Fähigkeit, auf jede einzelne Subjektivität eine neue Form der Anschauung, eine Idee als Antwort geben zu

können. So setzt sich der geschlechtliche Genuß aus physischer Wollust und aus dem Bewußtsein einer Unendlichkeit zusammen. Denn alle Phasen des Genusses sind eigentlich nur unzählbare Vorstellungen jener Unendlichkeit, welche sich bei der ersten Berührung ergeben. Die Steigerung des Genusses ist nur physisch, jene Vorstellungen bleiben gleich, bis sie durch das Ende der physischen Tätigkeit abgebrochen werden; zugegeben kann nur eine Erhöhung der Intensität jener Unendlichkeitsvorstellungen werden, nicht aber der ihnen innewohnenden Quantität. Sie laufen der physischen Steigerung also parallel, sie sind aber nur graduell von ihnen abhängig.

Dieser natürliche Prozeß, auf die Kunst übertragen, gibt nun eine wertvolle Deutung. Die Idee befruchtet als Individuum der Objektivität den Menschen, sie erzeugt in ihm den psychischen Schauer, indem sie die Rolle vernichtet. Mit ihr aber ist zugleich die Unendlichkeit, aus der sie hervorsprang, geöffnet. Während die Subjektivität, das einzige Physische in der tragischen Kunst, unterworfen wird, stellt sich zugleich

das Bewußtsein ein, daß eine Objektivität vorhanden ist, welche, weil sie im vorliegenden Werke ein Beispiel ihrer Kraft gegeben hat, die Fähigkeit zu besitzen scheint, jeden Augenblick sich siegend zu äußern. Die Ahnung von der allgemeinen Möglichkeit neuer Formen erst macht die Stagnation der Gemütskräfte vollständig. Durch den Schlag der Idee fällt die Subjektivität, durch den Anblick in die numerische Unendlichkeit der Objektivität alles Begrenzte in sich zusammen. Tragik beruht also auf der individuellen Wirkung der Idee, auf der allgemeinen der Objektivität, als dem Inbegriffe möglicher Ideen.

Ich stehe nicht an, die κάθαρσις als eine intellektuelle Menstruation auszugeben. Als Teilwirkung des Tragischen kann sie von nichts anderem ausgehen als der Idee; sie ist zuletzt auf die Objektivität zurückzuführen. Um sich durchzusetzen, um den φόβος zur Anwendung zu bringen, wird die Idee vorbereitend wirken müssen, was sie nur tun kann, indem sie die Subjektivität negierend beeinflußt. Die Tätigkeit der Idee besteht also in der κάθαρσις τῶν παθημάτων, in der Reinigung von Leidenschaften, von der

Subjektivität. Es wird gleichsam ein neues Ei zur Befruchtung in uns gelegt, für die Aufnahme der Idee. Deren partielle Durchbrüche sind die Momente der intellektuellen Menstruation. Im φόβος erreicht die καθάρσις den Höhepunkt ihrer reinigenden Wirkung, und jetzt erst, da die Idee ihre Aufnahme durchsetzen kann, zeigt sich der positive Wert der bisher negierenden Katharsis. Die παθήματα der Subjektivität sind vorerst von der καθάρσις, welche von der Idee gesandt wurde, unterjocht, die Befruchtung wird von dieser vollzogen. Im Augenblicke des Sieges der Idee, des Unterganges der Endlichkeit, tritt die psychische Wollust an der Unendlichkeit ein. Das einzig Bleibende in der Natur ist die Form ihres Wechsels, die Vernichtung und Zeugung. Nicht die Berührung zwischen Mann und Weib, nicht das Zusammenstoßen zweier verschiedener Temperaturen bringen die höchste Wollust hervor, sondern das Bewußtsein, den gewaltigsten ewigen Vorgang der Natur mitzuerleben: Vernichtung und Zeugung. Da die Natur ohne Verstand arbeitet, so ist es ganz natürlich, daß im körperlichen und künstlerischen Genusse

jede Verstandestätigkeit ausgeschaltet ist. Um der Zeugungsfähigkeit Bahn zu schaffen, muß alle andere Reaktionsfähigkeit unterdrückt werden. Vor dem höchsten Ausdruck des Lebens tritt der Tod ein.

In jeder anderen Lage lebt das Individuum in der Begrenztheit, daher der Schauer vor der Unendlichkeit. In körperlicher und geistiger Wollust liegt der höchste Ausdruck des Lebens und der Kunst. Aus dieser Analogie ist das Vergnügen an tragischen Gegenständen erklärlich. Vervollständigt aber wird es erst durch die Möglichkeit der Apperzeption, der Aufnahme der neuen Anschauungsform in das begriffliche Denken. Damit ist der letzte Abschnitt der tragischen Wirkung gegeben. Wie die Idee als neue Anschauungsform gegenüber den subjektiven Bestrebungen der Rolle den φόβος erzeugt hat, welcher schwindet, sobald diese versinkt, so wird sie selber frei von der Begrenztheit der dramatischen Person und tritt als Begriff in unser Denken. Auf die intellektuelle Menstruation und Befruchtung erfolgt die Geburt. Die Idee ist in das begriffliche Denken eingedrungen, sie kann als neues Glied unserer

geistigen Familie aktuelle Wirksamkeit bekommen. Wesentlich ist sie dieselbe geblieben, ihre Stellung ist verändert. Im φόβος noch ihr unterworfen, sehen wir sie jetzt als unser Kind an. Als Begriff gelangt sie unter das Szepter der Vernunft, jetzt erst kann von ihr ein moralischer Gebrauch gemacht werden. Kein Kunstwerk ist moralisch seinem Wesen nach, nur in seiner entfernteren Wirkung. Der Dichter, welcher aus der Objektivität die Idee geholt hat, durch die Katharsis der Subjektivität sie tragisch wirken ließ, er wird erst dann seine Hand in die Zukunft strecken können, wenn das Kind der Objektivität, welches unser war, ohne zum Bewußtsein gekommen zu sein, der Vernunft bewußt, unser wird. Der poeta wird zum vates und wenn die Theorie zurecht besteht, daß tragisch jene Idee ist, welche die perpetuale Fähigkeit, gegensätzlich auf die Subjektivität zu wirken, besitzt, wird der Dichter zum Seher werden müssen, weil den Charakter der tragischen Idee die zeitliche Unbegrenztheit ihrer Wirkung ausmacht. Alle Tragik endet also im höchsten intellektuellen Prozeß, im Begriffe.

Fragen wir nun, welcher Dichtungsgattung es zukommt, durch neue Anschauungsformen die Subjektivität zu vernichten, so werden wir auf das Wesen der Lyrik verwiesen. Nicht das Liedartige, die Fähigkeit, in Musik gesetzt zu werden, macht den Charakter der Lyrik aus; denn was kann seit Wagner und Richard Strauß nicht gesungen werden! Sondern die Gewalt ihrer neuen Anschauungsformen, mag, diese zu geben, der Zweck des Gedichtes sein oder sollen sie als Mittel zum Ausdruck auch eines alten Gedankens oder Gefühles fungieren. Im ersten Falle ist der Inhalt des Gedichtes neu, im zweiten der Ausdruck, die innere Form; der eine Lyriker wird sagen, es käme darauf an, was man, der zweite, wie man schafft. Immer aber wird die Neuheit der Anschauungsform den künstlerischen Wert eines lyrischen Gedichtes ausmachen und, da ihre Schöpfung Vernunfttätigkeit ist, wird niemand ihre ideelle Grundlage leugnen können. Der Unterschied zwischen Tragödie und Lyrik besteht dann nur mehr in der Art der Erscheinung der Anschauungsform. Im Drama erscheint die Subjektivität in der

Handlung, im Gedichte als Zustand; dort arbeiten Subjektivität und Objektivität ineinander entgegen, hier tritt einfach diese an Stelle jener. Sie scheint nichts zu überwinden, weil der Dichter ihr nichts entgegenstellt; denn das Verhältnis beider Formen ist bereits von ihm stilisiert. Wir sehen nur das Ergebnis der Stilisierung. Der Stil *ist* in der Lyrik, im Drama *wird* er und dieses Werden ist das Wesen der Dramatik. Die Erscheinungsart der Objektivität ist also nicht dieselbe, ihr Verhältnis zur Subjektivität aber bleibt, weil sie diese stets aus einem Gegensatze überwindet, dem Wesen nach gleich. Auch das künstlerische Element der Lyrik ist Idee; wenn sie als tragische neue Beziehungen zwischen dem dramatischen Handeln des Subjekts und dessen Ziel, nicht Zweck, herstellt, wirft sie als lyrische einen Zustand in eine neue Form, ja begreift ihn unter sich, so daß sie selbst als Form unserer neuen Anschauung erscheint. Ein kleines Beispiel aus der Naturlyrik: Wenn Rainer Maria Rilke sagt: der Abend reiche den Heiligen Kronen durch hohle Fenster hinein, so wird für

unsere subjektive Vorstellung des Abends eine neue Beziehung gefunden: die zu den Statuen der Heiligen.

Die Vorstellung wird an eine Persönlichkeit gebunden, als solche wird sie angeschaut, die Idee eines handelnden Abends ist die neue Anschauungsform, welche der Dichter gibt. Auch hier stellt sich der φόβος ein, weil wir uns der Möglichkeit einer solch aktiven Beziehung der Naturerscheinung zu toten Dingen nicht bewußt waren. Wir haben solche Situationen genug gesehen, wir sind aber über die Aufnahme, die Photographie des Zustandes, nicht hinausgekommen. Daß der Sieg der Idee ohne Kampf zutage tritt, liegt nur in der Natur des subjektiven Gegenstandes, der in der Lyrik, mit Ausnahme der Ballade, tot ist. Diese aber wird mit Recht der Tragödie nahegestellt, weil sie deren Verhältnisstil, die Dramatik, annimmt. Ist nur der Stil des Verhältnisses von Subjektivität und Objektivität in Tragödie und Lyrik ein anderer, dieses selbst aber gemeinsam, so wird man einräumen müssen, daß, weil die Tragödie zur einzigen Bedingung der Lyrik, dem

Bestand des Verhältnisses, noch der Dramatik als dessen Entwicklung bedarf, ihr Wesen im Grunde lyrisch genannt werden muß. Die Lyrik erscheint als Mutterquelle aller Tragik. Der gewaltige Vorgang der Allgemeinheit wiederholt sich also im einzelnen: denn wie die Tragödie historisch aus der Lyrik gewachsen, die Gattung aus der Gattung, entspringt die Tragödie als Individuum einem lyrischen Moment.

Wildes „Triviale Komödie“.

„Ernst sein!“ steht über einem Lustspiele Oskar Wildes. Wir lesen sogleich ein Programm; im Ausrufe liegt schon der Gegensatz zur Realität. Und wer kennt diese Gegensätze nicht, die eine Form unserer Tätigkeit sind, in der sich unsere Individualität bewegt. Sie scheinen aus dem Kontrast von Geist und Sinnlichkeit, dem jedenfalls tragische Wirkung zugeschrieben werden kann, abgezogen zu sein; so hätten wir ein Beispiel der Verwandlung einer tragischen Idee in eine komische vor uns?! Aber an jenem Kontrast läßt sich der Dichter nicht genügen: Ernst — eine Form des Lebens, auch ein Eigenname. Wie, wenn nun die Rolle diesen anzunehmen und festzuhalten versuchte, unbewußt dessen, daß sie ihn ohnehin besitzt? Wie, wenn sie am Ende einsieht, daß sie mit Recht den

Namen „Ernst" bisher nicht getragen hat, weil sie die ihm entsprechende Lebensform, den Ernst, noch nicht gefunden hat?

Eine tolle Geschichte! Der Wille, den Namen „Ernst" zu führen, Ernst ohnehin heißen — ein Lustspielgegensatz; den angenommenen Namen „Ernst" ablegen, am Ende nun wissen, doch ein „Ernst" zu sein, eine Fortführung; daraus nun einzusehen, daß ein „Ernst" ernst sein müsse: ein Komödienschluß. Also sollte man das Stück eine Komödie im Lustspiel nennen.

In London ist Mr. Jack Worthing „Ernst", auf dem Lande ist er Jack und besitzt einen Bruder Ernst in London, der sich amüsiert. Sein Freund Algernon Montford hat auf dem Lande einen Freund Bunbury, der stets krank ist und seines Freundes bedarf. In der zweiten Szene des ersten Akts teilen sich beide ihre Geheimnisse mit. Jack will Algernons Cousine Gwendolen heiraten; daher muß er seinen Bruder Ernst, von dem auf dem Lande nur sein Mündel Cecily und deren Umgebung weiß, totschlagen. Als Mann Gwendolens braucht er nicht mehr sein eigener Bruder Ernst zu sein, um sich in

London zu amüsieren. Aber Algernon kümmert sich nicht darum und tritt als Jacks Bruder Ernst bei Cecily auf, um sie zu gewinnen. Gwendolens Mutter, allgemein Tante Augusta genannt, verschmähte aber Jack als Eidam, der von seiner Herkunft nicht mehr weiß, als daß er in einer Reisetasche von einem Herrn Cardew gefunden, adoptiert und schließlich zum Vormunde Cecilys, dessen Tochter, eingesetzt wurde. Im Landhause Jacks treffen nun alle zusammen: Mr. Worthing als Jack, Mr. Montford als dessen Bruder Ernst, Cecily und Gwendolen, die ihrem Verlobten von London nachgereist ist. Köstlich, daß Jack in Trauer kommt, sein Bruder Ernst sei gestorben, und Algernon tritt ihm als Ernst entgegen! Gwendolen und Cecily, die sich mit Algernon-Ernst bis zur Verlobung ausgesprochen hat, treffen allein zusammen. Beide wollen mit Mr. Ernst Worthing verlobt sein. Das Geheimnis ist nun nicht mehr zu halten. Jack und Algernon gestehen ihre Namen, wollen sich nun taufen lassen; denn die beiden Mädchen wollen nur „Ernst“ heiraten. Hier greift in den Lauf der Handlung, besser in die Durchführung

der Idee, die Charakteristik der Zeit ein; eine Mädchenkaprice, aber nur scheinbar. Alle oberflächlichen Zeitungsrezensionen haben sich daran gestoßen. Aber wenn Jack zum Schlusse es für wichtig findet, ernst zu sein, warum sollen die Mädchen es nicht für wichtig finden, ernst zu heiraten? Der Mädchenkaprice, „Ernst“ zu heiraten, unterliegt geradezu ein ethischer Gedanke: ernst in die Ehe zu treten. Und ich wollte es dem Lustspieldichter nie verzeihen, statt der Scherzes zu moralisieren. Wir sind im dritten Akt und müssen den Dichter für die gegliederte Durchführung seiner „ernsten“ Idee loben. Jack will nicht Ernst sein (I.), Jack will seinen Bruder Ernst verlieren und muß ihn in Algernon anerkennen (II.), Jack will wieder Ernst heißen (III.). In diesen Gegensätzen aber liegt eine Entwicklung. Von der Qual, „Ernst“ zu heißen, zum Willen, „Ernst“ genannt zu werden. Und sollte er nicht wirklich Ernst heißen und s e i n? Dazu hilft Tante Augusta und Miß Prism, Cecilys Erzieherin. Prism verlegte einst eine Reisetasche mit einem Kinde. Und Tante Augusta, die Prism wiedererkennt:

„Prism, wo ist das Baby?“ Alles klärt sich auf. Jack ist Tante Augustas Neffe, Algernons Bruder, und das Baby hieß Ernst. Algernon, der sich als Jacks Bruder, Jack, der sich als Ernst ausgab, beide haben die Wahrheit gesagt. Sie wollten der Wahrheit einen Streich spielen, nun hat die Wahrheit ihnen einen Streich gespielt. Daraus nun die Lehre für Jack-Ernst, ein Kanon gleichsam für das Leben, dessen Wirklichkeit mit sich nicht spaßen läßt: wie wichtig es ist, ernst zu sein. Das Lustspiel wird zur Komödie, deren Bedeutung für die menschliche Auffassung der Wirklichkeit anerkannt werden muß.

Es können vom Dichter Subjektivität und Objektivität einander entgegengesetzt werden, ohne daß sie in einen Kampf eintreten. Die Dramatik der Tragödie ist das Werden des Kampfes, in der Lyrik ist der Kampf in des Dichters Seele abgeschlossen, für uns erscheint ein Zustand für einen anderen, im Lustspiel schreiten die Gegensätze nebeneinander, ohne sich zu berühren. Da kein dramatischer Kontrast von ihnen ausgelöst wird, so wird der Dichter

entweder durch den Titel oder sogleich durch die ersten Szenen erraten lassen müssen, gegen welches Prinzip der Objektivität die Rolle handelt, ohne mit ihr ernstlich zu streiten.

Prinzip, nicht Idee, wiewohl jenes aus dieser entsprungen ist. Auch das Prinzip des Lustspiels ist ein Kind der Objektivität, es ist ideell begabt, insofern als es ein außer uns Seiendes vorstellt. Aber was die besondere Eigenschaft der tragischen Idee ausmacht, das Auflösende, das Erlösende fehlt ihm durch seine Vorwegnahme gegenüber aller künstlerisch dargestellten Subjektivität. Denn diese bewegt sich im Lustspiele in eigenem Kreise, sie findet in sich selbst Gegensätze und achtet nicht auf das außer ihr Seiende. In der Lyrik noch treten wir mit unserer Anschauung in das Gedicht und finden neue Zustandsformen, welche die psychische Wirkung auslösen. Der Lustspielsubjektivität wird die Idee antizipiert, diese erscheint als Programm, nach welchem die Rolle handeln sollte, als Prinzip, zu welchem sie von vornherein im Gegensatze steht, ohne es zu bekämpfen.

Da alle Komik darauf beruht, daß an Stelle des erwarteten Begriffes ein anderer gesetzt wird, so wird das Wesen des Lustspieles darin bestehen, daß die Rolle innerhalb der Grenzen ihrer Subjektivität handelt, die diesmal fest sind — in der Tragödie werden sie von der Idee durchbrochen und schließlich geknickt — und mit der Objektivität, welche ihr eine neue Anschauung zu geben fähig wäre und uns bekannt ist, nicht in Berührung kommt, was gleichwohl zu erwarten wäre. Der Kontakt zwischen Subjektivität und Objektivität besteht im Lustspiele nur durch uns. Rolle und Prinzip finden sich nicht, den Witz machen also wir, der Dichter gibt nur die Bedingungen. Das Lustspiel beruht auf dem Beharrungsvermögen der Rolle gegenüber der Objektivität, auf der Passivität und der daraus hervorgehenden Ignorierung des Prinzips, die Tragödie auf der Aktivität, der Tätigkeit. Die geistige Arbeit des Zuschauers aber ist während der Tragödie induktiv, insofern als von den Elementen der Objektivität, als ihren partiellen Durchbrüchen zum Bewußtsein ihrer Kraft und schließlich zum geistigen Besitz der

Idee gelangt, die des Zuschauers im Lustspiele ist deduktiv, als er vom gegebenen Programm der Objektivität, der antizipierten Idee, Partikeln loslöst und an den Gegensätzen zwischen ihnen und den Einzelhandlungen der Rolle Gefallen findet, weil diese den Wert jener nicht erkennt und in ihrer Subjektivität beharrt. In der Tragödie arbeitet der Zuschauer mit der Rolle, beide übertrumpft die Objektivität, im Lustspiel ist er klüger als sie, weil er die im Programm erscheinende Idee der Objektivität schon kennt.

Sind die Voraussetzungen für die Aufnahme eines Lustspieles verschieden von denen der Tragödie, so sind es auch die Wirkungen. Das Lustspiel ist an Formen gebunden, die bereits als Regulative in unser geistiges Dasein übergangen sind; sie überschreiten in uns nur selten die Grenze, über welche hinaus sie zu praktischer Verwertung kämen. Der Lustspieldichter erweckt in uns den Begriff von ihrer Verwendbarkeit wieder, indem er an der Rolle die Begrenztheit der ohne Rücksicht auf die Idee geführten Handlung aufzeigt. Der Prozeß im Lustspiel ist daher Wiedergeburt,

der der Tragödie Geburt. Deshalb fehlt in der Wirkung auf uns auch der φόβος, die Tätigkeit der Katharsis ist eng begrenzt. In der Tragödie behauptet sie das Prioritätsrecht vor dem Erscheinen der Idee und wirkt im φόβος nach bis zur begrifflichen Apperzeption. Hier jedoch tritt das ideelle Prinzip zuerst auf, die Katharsis ist dessen Ausstrahlung, sie wird, da die Objektivität an einer Subjektivität aufgelöst, an ihr gegensätzlich approbiert wird, analytisch sein müssen, die, in der Tragödie die partiellen Durchbrüche der Idee vereinigend, als Vorbereitung zu deren Empfängnis, synthetisch war. Von vornherein werden wir vor aller Unendlichkeit und deren φόβος behütet: Prinzip ist nichts weiter als begrenzte Idee. Begrenztheit der Objektivität, Begrenztheit der Subjektivität laufen im Lustspiele nebeneinander, die erste von vornherein uns bewußt, die andere durch sie im Laufe der Handlung analysiert. Es kann daher keine psychische Wirkung Platz greifen, welche einem physischen Vorgange wie beim Genusse der Tragödie vergleichbar wäre, die Wirkung ist nur intellektuell. Aus der tragischen

Wirkung kann sich die geistige Verarbeitung der neuen Anschauung zum Begriffe ergeben, die Apperzeption ist die Folge der Tragödie, aber die Bedingung des Lustspieles. Und es wäre interessant, zu untersuchen, ob nicht tragische Ideen, nachdem sie apperzipiert worden sind, in der Literatur zu Lustspielprinzipien geworden sind, wobei, um den natürlichen Lauf einer solchen Erscheinung zu beobachten, Parodien auszuschließen wären. Infolge der Fähigkeit tragischer Ideen, zu einem Begriffe erhoben zu werden, muß der Tragödie eine soziale Möglichkeit zugesprochen werden. Um wie viel mehr muß aber diese in der Lustspielidee liegen, welche im Gegensatze zur Subjektivität zum Prinzip begrenzt wird, während die tragische Idee doch erst aus der Unendlichkeit der Objektivität zur begrifflichen Verwendung bestimmt werden kann. Wenn im Lustspiele soziale Wirkung beansprucht wird, so ist deren Linie jedenfalls gerade, sie selbst dem Zuschauer deutlicher, weil sie meist aus der Handlung wächst. In der Tragödie ist nur *ein* Gebaren der Rolle gegenüber der Objektivität möglich,

das der Empfängnis; wir schließen uns ihr an da wir sogleich auf ihre Operationsfläche treten,, wir erleiden mit ihr die tragische Wirkung.

Im Lustspiele sind wir selbständig vor der Rolle. Ihre Handlung und das Prinzip laufen als Gegensätze nebeneinander, es besteht für die Rolle kein Zwang, daß sie jemals zum Bewußtsein der Idee gelange; der intellektuelle Zusammenhang wird durch uns vermittelt. Wie wir gegenüber der Rolle, so ist diese gegenüber dem Prinzip selbständig; in der Tragödie wird sie durch die Empfängnis individuell abgeschlossen, im Lustspiele ist sie zu weiteren Handlungen fähig. Das Lustspiel kann fortgesetzt werden, nähert sich also dem Charakter des homerischen Epos. Die Unendlichkeit der tragischen Objektivität wirkt psychisch, die Unendlichkeit des Verhältnisses von Lustspielprinzip und Rolle wirkt intellektuell. Trotzdem die Faktoren im Lustspiele zum Gegensatze, den wir vermitteln, begrenzt werden, wirkt hier Unendlichkeit im letzten Grunde, die freilich dem Bewußtsein des Zuschauers nicht nahekommt. Denn nur die Voraussetzung, daß die

Rolle stets an der Objektivität vorbeigeht, außer ihr handelt, die sie gleichwohl treffen sollte, erhält die Komik, das reine Lustspiel. Sobald die Rolle mit ihr übereinstimmt, ist die Komik verloren. In der Tragödie die Unendlichkeit der Idee, im Lustspiel die Unendlichkeit eines Verhältnisses zweier vor einander begrenzter Faktoren: Unendlichkeit dort im Element, hier nur in der Stilisierung begrenzter Elemente.

Es ist aber möglich, daß die Rolle am Schlusse des Spieles zum Bewußtsein des Prinzips gelangt; die Unendlichkeit des gegensätzlichen Verhältnisses ist dann aufgehoben, weil der Gegensatz aufgelöst wird. Ginge die Rolle dabei unter, so wäre keine tragische Wirkung damit erzielt, weil wir das Prinzip a priori eingesehen haben; wir können höchstens bedauern, daß die Rolle blindlings gehandelt hat. Der Schluß wäre traurig, nicht tragisch und es entsteht jenes Gefühl der Unbefriedigung in uns, welches einem physischen Achselzucken vergleichbar wäre, weil über der Einsichtslosigkeit der Rolle sich bald Indifferenz unseres Gefühlslebens einstellt. Nur wenn die Rolle aus sich in absoluter Beschränktheit einen

der Idee ebenbürtigen subjektiven Standpunkt herausarbeitet, stellt sich tragische Wirkung ein. Durch das Prinzip aber wäre die Rolle von Anfang an relativ beschränkt. Die letzte Möglichkeit wäre, daß die Rolle im Bewußtwerden des Prinzips mit diesem übereinstimmte und bereits dessen praktische Verwertung für ihre Subjektivität in Betracht zöge, was die tragische Person infolge der grandiosen Wirkung der Idee nicht vermag. Dadurch würde der Charakter des Lustspieles nicht mehr rein erhalten, da Prinzip und Rolle ohne unsere Vermittlung direkt aufeinander wirkten, freilich ohne tragische Wirkung, da die Rolle mit der Idee übereinstimmt. Da das tragische Moment fehlt, vollzieht die Lustspielrolle sogleich die Apperzeption der neuen Anschauung zum Begriffe, wozu die tragische zufolge des φόβος gar nicht fähig ist. Jede Apperzeption aber setzt Perzeption voraus und diese hat die Rolle der Komödie noch gemeinsam mit der der Tragödie. Die tragische Person nimmt auf, perzipiert, wir verarbeiten die Anschauung zum Begriffe, wir apperzipieren; die Rolle der Komödie apperzipiert, was wir längst

apperzipiert haben; daher auch die Verschiedenheit der Wirkungen auf uns. Wie wir in der Tragödie erschüttert wurden, weil wir mit der Rolle gingen, und eine neue Anschauung zu einem ethischen Begriffe umbildeten, sind wir hier befriedigt, die Übereinstimmung der Rolle mit einem solchen vollziehen zu sehen. — Das Schauspiel ist dem Wesen nach von der Komödie nicht unterschieden, nur in den Stimmungswerten der Einzelsituationen, welche um die Personen gebaut werden. Auch noch eine letzte Möglichkeit ist im Schauspiele oder der Komödie vorhanden: daß die Rolle eine Gegenrolle erhält. Diese aber stellt dann nichts vor als das Prinzip, welches somit personifiziert erscheint.

Stets wird unser Interesse am Lustspiele und an den ihm verwandten Gattungen ein geistiges sein; hier feiert der Verstand geradezu Orgien. Stets sind wir uns der Ironie des Prinzips bewußt, weil wir mit ihm gehen, nicht mit der Rolle, und finden unzählige Sprünge zu deren Subjektivität und ziehen uns lächelnd auf den Gipfel der Ironie zurück. Mit dieser Tätigkeit aber vollziehen wir die Planierung einer Reali-

tät, wie sie aus den angedeuteten Gegensätzen unwillkürlich von uns konstruiert würde, vermittels eines Begriffes, der in uns vermöge seiner prinzipiellen Bearbeitung von seiten des Dichters schon vorhanden ist, also während des Verlaufes der dramatischen Handlung. Wir behandeln somit das Eine, das Heute, das Bestehende; in der Tragödie erscheint uns ein Anderes, ein Morgen unserer Menschheit, ein Zukünftiges. Beide Gattungen endigen mit ihrer Wirkung in das Werden — das ist das einheitliche Element in der Dichtung überhaupt — das Lustspiel praktisch, die Tragödie ideal, jene vermittels unseres Geistes, diese durch unser Gefühlsvermögen. Verstand einerseits, Vernunft nach seelischer Affektation anderseits sind gleichsam die Durchgangspunkte der Wirkungen beider Gattungen. Ist aber der Augenblick tragischer Wirkung begrifflos, lyrisch im eminenten Sinne des Wortes, so wird die Tragödie der Musik am nächsten stehen, welche in ihrer Wirkung jedes Begriffes entbehrt. Wie aber der Praktiker für sich nicht weniger einseitig ist als der Idealist, so sind beide Arten für die Fortbildung

des menschlichen Geistes gleich notwendig; die Tragödie oder Komödie allein wäre nur die Kunst eines Menschen, beide sind die Kunst der Menschheit.

Die Kritik des Lustspiels hat also die Aufgabe, das Programm des Dichters festzustellen, die Berührungspunkte zwischen Prinzip und Realität, und wo sie aneinandergepaßt sind, zu erläutern. Das Verfahren ist, soweit es das Prinzip betrifft, selbstverständlich analytisch. Der Dichter verfuhr selber nicht anders, er mußte keinem Schlusse zueilen, in welchem die Rolle gezwungen wäre, ihr psychisches Leben vor der Objektivität zu leugnen, in welchem sie ganz unter der Wirkung der Idee stünde. Fände der Dichter aber einen Schluß, so wäre dieser nur der äußeren Handlung zuzurechnen, weil er das komische Programm nicht störte. So wäre in der Kritik Komik und Abschluß zu sondern. Die dichterische Analyse des Programms befindet sich in stilgerechter Umgebung, welche aber organisch mit ihm nicht verwachsen ist wie etwa die ideellen Partikeln der Tragödie mit der Idee. In diesem Unterschiede äußert sich

die ungleich größere geistige Freiheit des Lustspieldichters, er bewegt sich in der Arena des Geistes. Von einer Konklusion ausgehend, weist er an Beispielen den Widerspruch zwischen Subjektivität und Objektivität nach oder erprobt deren direkte Wirkung an der Rolle im Schauspiele. Er gibt Anschauungsunterricht. Wenn die Kritik die Analyse des Programms verfolgt haben wird, wird sie weiters nicht divinatorisch sein wollen, weil die Gegensätze durch die prinzipielle Fassung der Idee gleichsam als bekannt von uns angenommen werden, sie wird nur noch die Gesellschaft jener Analyse auf ihren komischen Stimmungswert, den dialogischen Witz des Dichters, prüfen.

Der Dichter der Tragödie wird während seines Schaffens stets unter der Wirkung seiner Idee stehen, wenn er auch davon nicht weiß. Wer jedoch der Objektivität verfallen ist, kommt von ihr nicht los. Er wird entweder ein Dichter oder ein einsamer Mensch. Der Dichter treibt die Idee zur Erscheinung und wird von ihr getrieben. In dieser Erscheinung hilft alles in ihm, darum auch alles, was er zur Einzelgestaltung

bringt. Die Beobachtung einer Tragödie wird demnach denselben steigenden Pfad zur Emanation der Idee nehmen müssen wie der Dichter. Freilich ist sie nur rezeptiv. Sie wird im inneren Stil der Tragödie die Entwicklung von Subjektivität und Objektivität aufdecken, sodann urteilen müssen, ob die vom Dichter angedeutete Idee am Schlusse tragisch wirken, die Rolle unterjochen kann, und wenn sie divinatorisch sein will, die Möglichkeit jener zu einem Begriffe apperzipiert zu werden, erörtern.

Sehen wir uns in der deutschen Literatur nach wahrhaft tragischen Beispielen um, wir werden wenige finden. Die Genies sind selten, seltener noch ihre Höhepunkte. Lessings „Emilia Galotti" ist nur dramatisch, freilich im höchsten Sinne des Wortes. Emilia selbst ist der Spielball verwickelter Intrigen, auch Odoardo, dessen mordender Stich nichts weiter ist als Übereilung. Emilias eigene Todessehnsucht ist nicht mehr als überreizte moralische Empfindlichkeit. Tragisch könnten der Prinz, vielleicht auch Marinelli genannt werden; denn beide, besonders der Prinz, nach seinem im Grunde naiven

Charakter zu urteilen, haben ohne Bewußtsein anderer Möglichkeiten als der ausgerechneten gehandelt. Sie stehen am Schlusse vor einer Tatsache, die ihnen wie das Glied einer anderen Gesetzmäßigkeit erscheinen muß. Dies beweisen am besten die Schlußworte des Prinzen, die — echt lessingisch — statt Gefühle des neuen, überwältigenden Eindruckes zu geben, eine Strafrede geworden sind. Wahrhaftig tragisch ist Karl Moor, nicht durch seinen Tod — denn der ist Sühne für Schuld — sondern durch die Erkenntnis, das Leben geirrt zu haben. „Der Verirrte tritt wieder in das Gleis der Gesetze", heißt es in der Vorrede von 1781. Diesen Schritt will Karl Moor aus Erkenntnis, daß Gesetze nicht durch Gesetzlosigkeit verbessert oder gar ersetzt werden können; daraus die Überzeugung, sein Leben verloren zu haben. „Fiesko" enthält nur tragische Momente, so wenn der Siegende sein eigenes Weib niedersticht. Ich bin versucht, diesem Augenblick gekreuzte Tragik zuzusprechen. Die Gegensätze, Sieg und unwissentliche Ermordung Leonores, stehen in keinem inneren Zusammenhange. So treffen in

Fiesko Gefühlskontraste zusammen, für deren Begegnungsaugenblick gar keine Vorbereitungen getroffen sind. Wir sind unerquicklich davon berührt. Schiller hat auch das Bedürfnis gefühlt, hier nachzuhelfen. Fiesko gesteht seinen Freunden die Gedanken an Leonores Krönung zur Herzogin. Sein Tod ringt uns nur Mitleid ab für seine Seele, die sich nicht zum Republikanismus zu beherrschen vermochte. Wie sehr widersprechend die künstlerische Anlage des Charakters ist, beweist, daß dieses Trauerspiel verschiedene Schlüsse finden konnte. Einen erheblichen Fortschritt bedeutet „Kabale und Liebe". Freilich ist man darüber einig, daß Ferdinands eifersüchtiges Gebaren am Schlusse des zweiten Akts eine unvermittelte Gefühlsexplosion ist, dem Dichter zur Handlung weiterzuhelfen. Aber es ist aus Ferdinands jugendlichem, sprunghaften Wesen ganz erklärlich, ja selbstverständlich und wer nicht aufmerksam gemacht wurde, merkte den willkürlichen Knoten der Fäden gewiß nicht. Und so erscheint der Charakter tragisch — so gut verstand der Dichter zu täuschen — der am Schlusse ein-

sehen muß, die edle Weiblichkeit Luisens nicht erkannt zu haben. Betrachtet man Ferdinand so, dann gewinnt seine Rolle an Selbständigkeit, weil solch liebende Beobachtung von den ihn treibenden Personen loslöst. Gewiß ist dabei nichts verloren, wenn man bedenkt, wie viel Kritiker über szenische Anmerkungen moderner Dichter zu berichten wissen. Auch auf Luise fällt ein tragischer Schimmer, wenn man überlegt, wie viel dieses Mädchen mit „bürgerlichen“ Kräften — man nehme das Wort im Sinne naiver Einfachheit — gewollt hat, wie alles es verlor. Und endlich der Präsident! So unsympathisch diese Gestalt auch ist, sie gewinnt gleichwohl, sobald man sie in ihrer einseitigen Tendenz handeln, diese hartnäckig und kleinlich verfolgen sieht. Und tragisch an ihr ist der Zusammenbruch der eigenen Person. Allerdings sind die Gegensätze so persönlich dramatisch, daß die neuen Anschauungsformen, zu welchen die Personen gelangen, schwerlich zu Begriffen apperzipiert werden dürften. Aber wem sollte es verwehrt sein, Ferdinands Erkenntnis, Luisens konsequente, wenn auch irrende edle Weiblich-

keit verkannt zu haben, für sich ins Positive zu werten und eine charakterologische Maxime, gläubiges Vertrauen auf reine Weiblichkeit, für sich zu ziehen?

Eigenartig liegen die Verhältnisse im „Don Carlos“. An ihn hat Schiller relativ gewiß nicht weniger konstruktives Denken verwendet als an Wallenstein. Wer pedantisch sein wollte, müßte sagen, das Werk sei in der Hauptgestalt mißlungen; er bedächte freilich nicht, daß uns der Dichter in Posa reichlich entschädigt hat. Mag man immerhin annehmen, daß die an Theorien reiche Audienzszene der gebärende Moment war und während der Konzeption auch nachwirkte, eine wahrhaft tragische Gewalt ist uns in Posa dennoch geschenkt. Um dies einzusehen, wird man diese Gestalt von dem Übermaß an Idealismus reinigen müssen, mit dem sie die Literaturgeschichten, nicht der Dichter, umgeben haben. Posa verlangt nicht mehr als in der Weltgeschichte schon da war, die innere persönliche Freiheit und deren praktische Betätigung innerhalb der Grenzen menschlicher Gesellschaft. Ein Blick auf das

Hellenentum überzeugt uns davon! Er ist nicht der Schwärmer schlechtweg, sondern nur Don Philipp gegenüber. Daß er für etwas Menschlich-Mögliches eintritt, hebt das Ansehen seiner Persönlichkeit; daß er dies verlieren muß, macht seine Tragik aus. Sie reicht sogar über sein Opfer hinaus, mag dieses auch gezwungen erscheinen; obschon es für den Dichter wenig verlockend ist, seinen Helden vom König hinrichten zu lassen — die einzige natürliche Lösung der Gegensätze. Nicht nur Posas Untergang für sein Ideal ist tragisch, sondern dazu und vielmehr noch seine vergebliche Aufopferung. Nicht Posas Ideen sind Chimären, sondern daß Carlos sie jemals verwirklichen könnte, dieses Prototyp des Menschen, welcher alles will und nichts kann. Man könnte Posa einer Kurzsichtigkeit zeihen, die seiner Umsicht widerspräche. Allein Posa kennt Carlos Fähigkeiten, sein Opfertod soll deren praktische Betätigung auslösen. Und nur eines kann man dem Marquis vorwerfen, daß er diese grandiose Kombination nicht auf Erfahrung gebaut hat. Dabei aber verkennte man alle Tragik. Denn gerade die

Objektivität, ihre Wurzel, ist ein Gebiet außerhalb der Erfahrung, der Subjektivität als Inbegriff der Persönlichkeit. Das Andere, das Neue, an dem Posas Idee, Posas Opfer verloren wird, ist nicht König Philipps Starrsinn, sondern Carlos' konsequente Inkonsequenz, gegen die er sich selber nicht helfen kann. Er bezeugt sie, indem er dem Vater den Betrug des Marquis rückhaltlos eröffnet. Man könnte meinen, Posas Gebaren werde zersplittert, es kämpfte so zugleich gegen Philipp und Carlos. Wer näher zusieht, wird den Sohn ohne Bedenken, trotz der persönlichen Gegensätze, dem Vater zur Seite stellen. Philipp fehlt die höhere Idee, Carlos die Kraft der Tat; wären diese Schwächen an eine Gestalt gebunden worden, ein trauriger Schwächling wäre auf der Bühne erschienen, gegen den zu kämpfen es sich nicht verlohnt hätte. Beide aber, Philipp und Carlos, sind Kinder ihrer Zeit, gefesselt von den Grenzen einer starren Dogmatik, die sich wie eine tausendfüßige Spinne auf die Menschheit legte. Zwei Weltzeiten stehen einander gegenüber, das ist der Antrieb der Dramatik; die eine

herrschend, die andere nur als Wille einer bedeutenden Persönlichkeit, die zugrunde geht vor der Objektivität als einer ungeahnten Konsequenz, als deren individueller Vertreter Carlos anzusehen ist: dies die Tragik. — Es besteht kein Zweifel, daß Schiller nach seinen historischen und philosophischen Studien einen bedeutenden Schritt zum Realismus getan hat. Dies zeigen am besten stilisierte Bösewichter, wie Ottavio Piccolomini, Leicester, die entschieden realistischer sind als etwa Franz Moor. Dieser Wendung folgt notwendig eine Verminderung tragischer Möglichkeiten, weil diese Ideen entspringen.

Wallenstein ist keine tragische Figur. Eine wohlausgebildete Persönlichkeit, zu vielseitig und umsichtig, um energisch einem Ziele zuzustreben, ein Rechner bis zum Schlusse, kommt er gar nicht zum Bewußtsein einer außer ihm sich knüpfenden Notwendigkeit, welcher er unterliegen müßte. Dem Mangel an Tragik des Individuums hat der Dichter durch eingestreute tragische Partikeln abgeholfen: Wallensteins beinahe kindliches Vertrauen auf Ottavio, vom Dichter durch die Astrologie jedem Spotte ent-

zogen, welches so furchtbar mißbraucht wird, seine Ahnungslosigkeit vor der Mordnacht („Ich denke einen langen Schlaf zu tun“), sind bekannte Beispiele. Es finden sich an ihm und anderen Personen noch genug. — Die passive Natur der Stuart hindert jede äußere Tragik, aber sie legt sich auch schwer auf jede Ausbreitung innerer Strömungen. Ihre Aktivität liegt in der Vorgeschichte, leise Schimmer sind nur in der Seele geblieben. Sie sind vereinigt in der Lebensfreude, Lebenshoffnung der Stuart, die bis zum letzten Augenblicke an den Tod nicht glaubt. Wer mutet ihr selbst nach der Beichte nicht zu, die Freiheit, wenn sich ihr Weg so schmal als nur immer öffnete, mit überströmender Freude zu begrüßen? Und jeder aufrichtige Beobachter wird zugeben müssen, daß nur der äußere Zwang dieses Weltkind zur Resignation zwingt, nicht innere Überwindung, trotz allen Leidens. Und diesen naiven Glauben an die erhaltende Kraft des Lebens gleichwohl aufgeben, in sich selber zerstören zu müssen vor einer vernichtenden Notwendigkeit, macht ihre Tragik aus. Wer empfände aber hier nicht,

daß der Dichter zu sparsam gewesen sei in der Ausführung dieser Gegensätze, wohl nur aus dem Bedürfnisse, den letzten Akt stimmungsgemäß zu stilisieren? Wer weiß auch nicht, daß in Schiller für gewisse psychologische Darstellungen keine Saite erklang und findet daher nicht Ersatz bei Goethe? Aber auch Elisabeth erfährt Tragisches: die Wirkung des Justizmordes muß sie an eigener Seele spüren, in einer Kraft, die sie nicht geahnt hat.

Goethe ist viel weniger Dramatiker; das kommt daher, weil die Subjektivität seiner Gestalten zuständlich geworden ist und nicht so leicht aus der schweren Flüssigkeit ihres Lebens heraustritt. Bei aller Kraft Götz', bei aller Liebenswürdigkeit Egmonts, bei aller Triebstärke Fausts, bei aller Leidenschaftlichkeit Klärchens und Gretchens ist in ihnen stets eine gewisse Ruhe. Schillers Gestalten sind viel erregbarer, darum ist es leichter, sie zu parodieren als die Goethes, so geschmacklos-philiströs Parodie hier auch ist. Aber jene gewisse Einheitlichkeit der Stimmung hilft der Tragik nicht minder zu ihrem Rechte als die oft stoßweise ergehenden

Handlungen der Personen Schillers. Ja gerade die Sicherheit seines Wesens macht Götz zur tragischen Gestalt. Denn aus dieser Sicherheit erhebt sich ein Vertrauen auf die Macht eines Rechtsbewußtseins, welches in Götz groß genug ist für den Glauben, aufständische Bauern zu dessen Prinzipien erziehen zu können, objektive Beurteilung vor dem Gerichte zu finden. Er muß jedoch erfahren, daß jede Zeit ihre besonderen, selbsteigenen Anschauungen bildet und notwendig durchsetzt. Die Menschheit schafft sich für die Phasen ihrer Entwicklung bestimmte verschiedene Normen, sie ist um ihrer Existenz willen dazu gezwungen, die Einheit des Wesens vermag sich das Individuum zwar zu bewahren, aber nicht durchzusetzen. Wenn es gleichwohl jenes tut, nicht nur innerlich gefestigt, sondern auch mit dem unabweislichen Bedürfnis, sie praktisch zu betätigen, so wird dies immer sein Untergang sein. So ist Götz schon der Goethesche Typus; als Typus nicht tragisch, wohl als Persönlichkeit. Das ist der Sinn des Gemeinplatzes: der Held geht unter, die Idee bleibt bestehen. Will seinem

zweiten Teil nach heißen: Wir nehmen das Handeln der Rolle als positiven Kanon. Der Mangel an äußerer Bewegung hat die Ursache zu Egmonts Tragik finden lassen: liebenswürdiger Leichtsinn. Aber dies Wort ist unglücklich gewählt, weil es verführt, an vorübergehende Erscheinungen eines Gefühlsverlaufes zu glauben. Egmonts Schuld ist vielmehr sichere Heiterkeit des Geistes. Es kommt ihm die Gewalt einer zerstörenden Notwendigkeit gar nicht zu Sinn. Jene Anlage ist in ihm so ausgebildet, daß er sich vor seinem Ende eine Siegessymphonie vorträumt. Der Typus überlebt auch hier die Persönlichkeit; diese gesteht ihre Tragik ein: „Es glaubt der Mensch, sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen." Jener überlebt sie: „... dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht." Im „Faust" besteht keine einheitliche Tragik; die Fülle der Gestalten trägt die Schuld. Was Gretchen begeht, ist doch nur aus dem Drängen des Freiheitstriebes getan. Freilich, vor einer vernichtenden Erkenntnis steht am Schlusse auch

dieses einfache Menschenkind: daß, wer sich außerhalb der Gesetze begibt und seien sie auch nur gesellschaftliche, weiter gegen sie handeln muß, daß aus den Vergehen gegen sie Verbrechen werden, für welche man die moralisch guten Motive des ersten nicht mehr gelten läßt. Wer verzeiht Gretchen den Kindesmord um ihrer Liebe willen, die doch die erste Ursache dazu war? Sie selbst nicht. Ihre Tragik kann allein darin gesehen werden, daß sie mit dem Tode sühnt, was sie nicht tun wollte, sondern mußte. Nur so ist das Wort: „Ist gerettet!" zu verstehen. Und die eiserne Notwendigkeit, welche die Freiheit dieses Individuums zerstört und mit ihr dieses selbst, wirkt nicht erst psychisch zur Verleugnung des eigenen Blutes, sondern physisch schon in dem Zwange, ein Kind gebären zu müssen. Darin sündigt schon Gretchen; nicht in der Liebe, denn von ihr weiß niemand. Und tragisch für dieses hilflose Weib ist, daß der erste Schritt zur Freiheit auch der erste in ein ewiges Gefängnis ist. Die Schlußszene in Faust II. ist doch nur aus dem Gegensatze zu Mephistopheles entstanden. Der

Dichter hat dabei nichts getan als die christliche Mythologie, welche mit Mephisto in das Werk eintrat, konsequent durchgeführt und technisch mit der Una poenitentium an den ersten Teil angeknüpft. Schließlich ist diese Mythologie nur Hilfswerk zur Anschauung, wenn auch Mephisto schon durch die Volksbücher dem Dichter überliefert war; zur Veranschaulichung des Bösen im Guten. Und sobald der Höllengeist zur zweiten Seele in Fausts Brust ward, blieb für die zweite als Entsprechung nur der reine Engel in christlich-mythologischem Sinne. Und so bedeutet die Himmelsszene keine Entwicklung mehr für Faust, sondern sie ist nur ein inszeniertes Symbol für das Fortbestehen des Typus. Dieser ist nie tragisch, nur die Persönlichkeit. Darum lösen Fausts Tod und Fausts Verklärung stets gewisse Widersprüche in uns aus. Sein Lebensabend ist voll Pessimismus, das Absolut-Positive ist nur geträumt, ein „Vorgefühl von solchem hohen Glück“. Denn die Magie, welche er „von seinem Lebenspfade“ nicht mehr zu entfernen vermag, ist mehr als Taschenspielersache; das

gewaltige Ringen des Geistes, welcher die Natur zu seinem Objekt macht und so ihre Simplizität zerstört, hat den Wunsch: „Stünd ich, Natur! vor dir ein Mann allein“, zunichte gemacht: „Das geistig strenge Band ist nicht zu trennen.“ Es wäre müßig, alle Belege hierfür anzuführen, nur einen: „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, Er! unbefriedigt jeden Augenblick.“ Und endlich, die Sorge ist nicht umsonst personifiziert. So wird man niemals schlechtweg sagen, Faust werde gerettet, Faust gehe unter. Die Persönlichkeit verliert sich selbst in der Fülle des Strebens, ja trotz ihr. Und darin ruht die Tragik. Was Faust mit Erkenntnis zu erreichen hoffte, es sank mit der Nachgiebigkeit gegen ihren ersten Trieb zurück und sank um so tiefer, je gieriger der Mensch wollte. Und die Worte des Herrn: „Es irrt der Mensch, solang er strebt“ dröhnen auf Faust nieder, der nicht nur im einzelnen irrte, dessen ganzes Leben auf Irrpfaden gelebt wurde. Was ihn zur Einheit führen sollte, was er allein dazu geschaffen hielt, Erkenntnis hat es vernichtet. Diese neue Anschauung gewinnt er am Schlusse vor der Sorge,

weit überschauend das reiche Leben, in allem entsagend. Diese Anschauung vernichtet die Form seines ganzen Lebens, vernichtet ihn als Persönlichkeit. Das ist ihr tragischer Untergang. Nur Faust als Typus, für eine ganze Gattung, findet Erhöhung. Was der einzelne im Selbstmüssen leistet, wertet nicht ihn, sondern die Gattung. Die Überleitung zwischen diesen beiden Gestalten — Individuum und Typus — stellt die soziale Sehnsucht Fausts vor seinem Tode dar.

Das Drama hat eine kurze Periode erlebt, welche man mit „Schicksalstragödie" bezeichnet hat. Es hat sich ein Streit entsponnen, ob die „Ahnfrau" eine Schicksalstragödie sei oder nicht. Welche es bejahten, haben Recht behalten; sie hätten es aber auch von den „Räubern" oder von „Faust" behaupten können. Eine Schicksalstragödie im eigentlichen Sinne des Wortes ist ein Widerspruch in sich selbst; es gibt auch keine. Der Begriff des Schicksals enthält das Unbestimmte, den Mangel jeder logischen Kausalität, er ist gewissermaßen negativ. Denn wir werden stets dann vom Schicksal sprechen, wenn an Stelle eines zu erwartenden Ereignisses ein

anderes eingetreten ist. Und da der Witz nur auf der Sukzession eines unerwarteten Begriffes auf einen Begriff statt eines anderen beruht, so könnte man den Witz logisches Schicksal nennen. Ich gebe zu, daß die Ähnlichkeit nur formal ist, aber sie genügte, uns von einer Ironie des Schicksals sprechen zu lassen. Unterschiede zwischen beiden sind vor allem in der Wirkung zu erkennen, je nachdem die neue Vorstellung in vitalischer Hinsicht uns negativ beeinflußt als Schicksal oder positiv als Witz, wobei sowohl an eine geistige als auch körperliche Vitalität zu denken erlaubt ist. Es ist auch möglich, daß die neue Vorstellung indifferent läßt; wir sprechen dann von einem schlechten Witz. Das Schicksal an sich ist unbestimmt, das der Tragödie ist mit der Wirklichkeit entnommenen, also begrenzten Vorgängen in Beziehung gesetzt; alle Beziehung ist schon Begrenzung. Das Schicksal der Tragödie ist formiert, also nicht mehr Schicksal im Sinne des Wortes. Es gibt daher keine Schicksalstragödie, auch deshalb nicht, weil jedes künstlerische Produkt einen in sich liegenden (niemals einen äußeren) Zweck besitzt,

was seine innere Zweckmäßigkeit ausmacht, während das Schicksal zwecklos ist. Es gibt nur eine Tragödie überhaupt; und was wir Schicksalstragödie nennen, ist nur ihre einfachste Form. Alle tragische Wirkung beruht nur auf der Erscheinung einer neuen, außerhalb der Subjektivität der Rolle und unser liegenden neuen Anschauungsform und Schicksal in der Tragödie ist nur diese in Gestalt einer unerwarteten Kausalität, mit den Personen in Beziehung gesetzt. Auch die Tragik des Oedipus rex besteht in nichts anderem. Der Unterschied zwischen dieser Tragödie und modernen, sogenannten Schicksalsdramen ist nur formal, freilich deswegen nicht minder bedeutend. Ödipus weiß von der eigenartigen Verknüpfung, in welche er gerät, nichts; daher die erschütternde Unschuld seines Leidens, welche immer größer wirkt als die ausstrahlende Vernichtung moderner „Schicksale". Man nehme nur die „Braut von Messina".

Schon die Voraussetzung ist hier eine andere: Das „Schicksal" lastet hier auf Gemütsaffekten, dem gegenseitigen Haß der Brüder, im Ödipus

auf Tatsachen. Dadurch wird dem scheinbar unabhängigen „Schicksal“ noch mehr von seiner absoluten Geltung genommen, die Handlung wird von den Charakteren zum Teil bestimmt. Wer empfände das nicht in der Szene zwischen Beatrice und Don Cäsar, in welcher dessen Benehmen nur durch das gesteigert hastige Wesen des Charakters erklärlich wird. Hängt aber daran nicht die ganze unglückselige Entwicklung?! Aber zu ihr helfen auch minderwertige Motive, wie daß Manuel Beatrice seine Abkunft solange verschwieg. Was wir hier aus dem Verlaufe der Handlung konstatieren, hat seinen Ursprung in der Technik des modernen Dichters gegenüber Sophokles. Alles, was Ödipus im Sinne des Schicksalsspruches tat, liegt vor der Bühne. Seine Handlungen unterliegen also nicht der Kritik des Zuschauers; und dies hat nicht nur den Vorteil, daß wir nicht klüger sein dürfen als Ödipus, sondern auch den, daß er um so viel freier erscheint, je weniger zum Bewußtsein kommt, daß er unter dem Zwange einer Kausalität, wenn auch ohne von ihr zu wissen, gehandelt hat. Es bleibt bestehen, daß in der

modernen Tragödie der Charakter tätiger ist, aber er ist unfrei, er dient vor unseren Augen, das Orakel zu erfüllen. Isabella unternimmt es, ihm zuwiderzuhandeln, ebenso Cäsar und Manuel; allein sie stehen so weit unter dessen Zwange, daß nur die große Kunst einer starren Form sie vor der Puppenlächerlichkeit gerettet hat. Für die Ausbildung des Ödipus hatte der Dichter freie Hand; denn der Held hat nur die Folgen zu ertragen, nicht — wenn das Wort erlaubt ist — sie in die Wirklichkeit zu handeln. Um wie viel freier gebärdet er sich auch, er ist geradezu impulsiv zu nennen trotz Cäsars fahrigem Wesen; man denke nur an sein Gebaren gegenüber Tiresias oder Kreon. Freilich, die Tragik einer besonderen, vernichtenden Kausalität muß beiden Werken zugesprochen werden, aber sie ist um so größer, je spannender die Kluft zwischen Freiheit und „Schicksal" wird. Der moderne Mensch strebte nach Handlung und da er sie ins „Schicksaldrama" aufnahm, mußte er sie auch unter das „Schicksal" stellen. Dieses verlor dabei die Bedeutung seiner allgemein wirkenden Kraft; damit aber die Person nicht

zur Drahtpuppe würde, mußte für ihre unbewußte Folgsamkeit eine Ursache gefunden werden: die Schuld. Sophokles weiß nichts davon, er brauchte sie nicht, weil er der Handlung entsagte. Das religiöse Orakel war mächtig genug, daß es ob der unverschuldeten Leiden des Ödipus niemand anzuklagen wagte. Wenn aber bodenständige Gewächse übertragen werden, bedürfen sie immer eines Zusatzes. Isabella, die Brüder von Messina, stehen unter der Schuld, nicht minder Graf Borotin, Berta und Jaromir. An der „Ahnfrau" vermag man am besten zu sehen, wie schwer das Genie sich mit den Widersprüchen einer modernen Schicksalstragödie abgefunden, weil es noch nicht jene Meisterschaft der Stoffbehandlung erworben hat wie Schiller. Der Untergang des Hauses hat seine Ursache in der Schuld der Ahnfrau. So hätten die Personen nichts zu tun als zu sterben und für den Dichter ergäbe sich nur darzustellen, wie sehr sie das Leben liebten und dennoch zusammenbrechen müßten. Die Schuld wirft hier nur auf den Lebenstrieb ihren Schatten: den Zwang des Todes.

Nur ein ungeheurer Reichtum an Leben

hätte die Rolle zu einer Besonderheit gestempelt, zu einer exemplarischen Darstellung der Idee. Das Thema wäre faustisch, der Dichter war noch zu jung. So kommt es nicht auf Vernichtung, sondern die Art der Vernichtung an. Die Glieder einer Familie wüten gegen sich, ohne Haß zu empfinden. Man könnte die Berechtigung dieser Wendung damit beglaubigen, daß die Ahnfrau fremdes Blut in den Stamm gebracht hat; aber der Dichter deutet dies nirgends an. Und so muß festgestellt werden, daß dem „Schicksal" im fünften Akt mehr aufgehalst wird als ihm gebührt, damit der Vatermord, die Geschwisterliebe nicht als Zufall erscheine. Das Thema ist im Verlaufe des Stückes ein anderes geworden. In dem vielumstrittenen Monolog Jaromirs („Ich schlug den, der mich geschlagen, meinen Vater schlugest du! —) wird nicht nur das „Schicksal" für den Untergang des Hauses zitiert, sondern ihm mehr zugeschrieben, als ihm der Schuld nach als Voraussetzung gebührt: der Vatermord. Und so finden wir in der Ahnfrau Modernes und Antikes verbunden: Schuld und deren Wirkung, eine

neue Kausalität — die allein Schicksal genannt werden könnte — in deren Art. Werners „Der 24. Februar“ und Müllners Nachäffungen werden leicht von diesem Standpunkt aus verstanden, wem es sich der Mühe lohnt. Nur eines noch: Es ist auffällig, daß die Schicksalstragödien zugleich Familiendramen sind. Die Erklärung dessen scheint mir auf die Art der Entstehung dieser Gattung hinzuweisen. Nicht der Glaube an ein Schicksal hat ihr das Leben gegeben, sondern reale Vorgänge. Bewußte Vernichtung der eigenen Familie konnte nur eine Bestie voraussetzen; vor deren Darstellung hat sich die Kunst gehütet. So wurde die Motivation in eine Kausalität verlegt, welche wir Schicksal nennen.

Es ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus, jedes namhafte Werk vom gewonnenen Standpunkt zu besprechen. Wer ihn sich zu eigen gemacht hat, wird vor allem mancher „Tragödie“ das Tragische absprechen müssen, so zum Beispiel der „Jungfrau“. Mit voller Liebe aber wird man an Grillparzer gehen müssen, um aus ihm die Tragik zu verstehen. Er ist so österreichisch, daß sie bei ihm nur aus dem

Gefühle wächst. Es sind rührend einfache „Gefühlsirrungen“, die er geschenkt hat und werden deshalb so leicht übersehen. Sappho muß erkennen, daß Liebe keiner Wirklichkeit als Grund bedarf und stirbt darüber; ihr Sprung dünkt mir nur ein Symbol. Aietes steht ihr so trotz seines Barbarentums nahe, vor der reinen Menschlichkeit flüchtet jeder Stil. Auch der Kolcherkönig verliert durch Liebe, welche in Medea alle sichere Gewöhnung überflutet, mag er noch so sehr durch den Treubruch an Phryxus belastet sein. An der Macht desselben Gefühles, welches Lebensbedingungen zerstört, gehen Jason und Medea zugrunde; ihre Tragik macht aus, daß jenes schöpferisch gedacht war, die Ahnungslosen aber vernichtet. Dasselbe Motiv treibt in unendlicher Zartheit die feinsten Blüten in „Hero und Leander“. Wer wäre sich mit diesen beiden Kindern nicht der Sicherheit, der positiven Gewalt ihres Gefühls bewußt, wer beugte nicht sein Haupt vor dieser furchtbaren Täuschung? Wer wäre nicht versucht, Mariannes Worte aus Goethes „Geschwistern“ ernst zu nehmen und sie leise zu flüstern: „Es ist ja nicht mög-

lich!“ Einer Gefühlsirrung fällt auch die Jüdin von Toledo zum Opfer; freilich stirbt sie ohne dies Bewußtsein und das mindert ihre Tragik, weil sie zu sehr Opfer scheint. Man wird den Weg zu Kleists „Penthesilea“ nicht so schwer von hier aus finden. Sie stirbt nicht um ihrer Perversität willen, sondern ihrer Reinheit. Es ist keine Gefühlsverwirrung, was sie vernichtet, nur ein Irrtum. Götz, Faust, Karl Moor und Posa sind noch ganz Gedanke, mit dem XIX. Jahrhundert behauptet sich das Gefühl als tragische Grundlage. Nur Hebbels Meister Anton irrt im Verstande („Ich versteh die Welt nicht mehr!“), Herodes und Kandaules sind Menschen unseres Jahrhunderts.

Sind hiermit Beiträge zur Erkenntnis des Wesentlichen der Tragik gegeben, so darf nicht vergessen werden, daß zu ihrer Wirkung jene Fertigkeit des Dichters notwendig ist, welche man Technik nennt. Es wird stets seine Aufgabe sein, Dramatik und Tragik auseinanderzuhalten, diese durch Gegensätze vorzubereiten. Man muß sich erinnern, daß der tragische Augenblick lyrischen Charakters, daß für die Wirkung

die explosive Gewalt der Idee maßgeblich ist. Beruht Tragik auf Idee, als einer neuen Anschauung, so erklärt sich ihre Wirkung aus der Form dieser Anschauung, aus der Art, wie sie in Erscheinung tritt. Man könnte die Wirkung punktuell nennen und wird dann die Notwendigkeit einsehen, daß jede Perzeption der Anschauung im Zuschauer verhindert werde, solange er noch in der Verfolgung der Subjektivität der Rolle, ihres Handelns befangen ist. Erst wenn diese den dramatischen Höhepunkt in ihrer Betätigung erreicht hat, ist die Geburtsstunde der Idee erschienen, erst jetzt ist es möglich, daß die psychische Teilnahme an der Rolle mit deren Täuschung uns als Scheingefühl bewußt wird und wir mit ihr der Wahrhaftigkeit der neuen Verknüpfung teilhaftig werden. Diese gegensätzliche Verknüpfung ist so gewaltig in der Wirkung, daß andere meßbare Bewußtseinsfunktionen dagegen gar nicht aufkommen. Erst später vermögen wir Idee und Rolle zu trennen; und das nur aus dem Grunde, weil diese dramatisch untergegangen ist. Sobald die Scheinrealität des Dramas, das eine Glied der Ver-

bindung zerstört ist, wird auch das andere wieder frei und vermag apperzipiert zu werden. Es bleibt nur noch übrig, jede der beiden Bedingungen, welche wir bisher allein in ihren Beziehungen betrachtet haben, für sich zu beobachten. Die Tragödie ist nur insofern real, als sie als ein an der Materie Seiendes angesehen wird. Da aber dieser Zusammenhang dem Empfänger nicht bewußt wird, so kann dem Kunstwerke als Wirkendem keine Wirkung hinsichtlich der Realität zugesprochen werden. Wo diese Wirkung gleichwohl empfunden wird, kann die Ursache, vorausgesetzt, daß das Werk künstlerisch qualifizierbar ist, nur im Beschauer selbst liegen. Wo kein ästhetisch empfindsamer Mensch, da kein Kunstwerk; es ist selbstverständlich, daß dieser Satz ohne jene Voraussetzung auch umgekehrt gilt. Wie also in der Wirkung das Bewußtsein der Realität fehlt, so ist in ihr auch kein teleologischer Gedanke anzutreffen; wobei nicht geleugnet werden soll, daß ein teleologischer Vorgang eben durch seine Zweckmäßigkeit ästhetisch empfindbar wird. Da jede dramatische Handlung, wenn sie nicht unsinnig ist,

zweckmäßig verläuft, so kann nicht ihre Wirklichkeit, sondern nur deren Art ästhetisch sein. Freilich wird sie allein nie tragischen Einfluß üben können und da sie nur der Erscheinung der Idee dient, indem sie gegensätzlich auf sie vorbereitet, so besitzt sie keine innere Teleologie, nur eine äußere. Was neben dieser auch Selbstzweckmäßigkeit besitzt, ist allein wirklich; daher ist die dramatische Handlung mit ihrer äußeren Zweckmäßigkeit für die Idee innerhalb der dichterischen Absichten nicht einmal wirklich zu nennen, sondern ihr nur das Prädikat scheinbar zuzusprechen. Und nur auf primitive Gemüter wird sie den Eindruck einer Realität ausüben, indem sie dann etwa sympathische oder diszessive Gefühlsmomente auslöst. Um die Idee für sich beobachten zu können, müssen wir sie vom Augenblicke ihrer tragischen Wirkung, in welchem sie an den dramatischen Einzelfall gebunden ist, abstrahieren. Sobald sie apperzipiert wird, ist sie wieder frei. Mit der Apperzeption aber ist die Möglichkeit der Verwendbarkeit des Begriffes gegeben und da diese Möglichkeit von seiten des Dichters unbegrenzt ist, weil er die

Idee in scheinbarer Handlung individualisiert hat, so hängt die Begrenztheit der Verwendung nur dem genießenden Individuum an, nicht aber dem Kunstwerke. Die Idee selbst ist progressiv und unendlich, was ihre Logizität ausmacht. Und da die Kunst die Summe aller innerhalb ihrer Allgemeinheit logischen Ideen ist, so wird auch ihr Charakter progressiv und unendlich sein. Werfen wir noch einen letzten Blick auf den tragischen Augenblick, den der Verknüpfung beider Bedingungen, sehen wir nach dieser Überlegung, daß die allgemeine Logizität an einem besonderen Beispiel individualisiert wird, so müssen wir erkennen, daß tragische Wirkung Erkenntnis, Bewußtwerden der unbewußten Logizität der Summe aller Ideen ist.





